Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

Revue d'Études Françaises

French Studies Journal

2.ª série, nº 6, 2013

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Título: **Intercâmbio**
2ª série, vol. 6, 2013

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Diretor: José Domingues de Almeida

Organizadores do presente número:

Ana Paula Coutinho (Un. Porto – ILC Margarida Losa)
Maria de Fátima Outeirinho (Un. Porto – ILC Margarida Losa)
José Domingues de Almeida (Un. Porto – ILC Margarida Losa)

Periodicidade: Anual
ISSN 0873-366X

Capa de Luís Mendes

Sede e redação:

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n – 4150-564 Porto - Portugal

Correio eletrónico: intercambio@letras.up.pt
URL: http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184&sum=si

TABLE DES MATIÈRES

ÉDITORIAL

Par-delà le phénomène de mode consistant à redécouvrir, regretter, voire se ressourcer dans les images, les sons et les mots des années quatre-vingt, une réflexion critique, distancée s'impose de plus en plus, qui puisse contribuer à dresser le bilan d'une décennie riche en événements politiques, culturels et en coups médiatiques, mais qui n'est pas sans marquer le champ littéraire français, et ce, dans un contexte de plus en plus mondialisé.

Certes, ces années quatre-vingt seront fortement marquées par les deux septennats mitterrandiens que des slogans, tant politiques que culturels, voire aux accents poétiques, ont fini par assurer : « La force tranquille » et « Changer la vie ».

L'arrivée de la gauche au pouvoir, dont l'action intermittente, à la faveur des cohabitations, se signalera par des va-et-vient idéologiques et programmatiques avant de s'assagir et d'acter les changements des modèles sous lesquels nous avions vécu des décennies durant, est loin d'être le seul épiphénomène de cette époque.

En effet, à un moment de notre histoire où l'Est communiste résiste, voire se raidit sous la menace d'un Pape venu d'ailleurs, que la détente connaît des hauts et des bas sous Reagan et Thatcher ; que le chômage grimpe et que la croissance économique patine ou ne convainc pas, que les idéologies et les « métarécits » sont en panne alors que l'individualisme, si bien brossé dans *L'Ère du vide*, s'affiche de plus en plus et préfigure l'avènement de la génération yuppie et du néo-libéralisme des années quatre-vingt-dix, plusieurs balises culturelles viennent opérer une rupture que le recul et la réflexion permettront de mieux mettre en lumière et qui constituent autant d'axes d'approche de cette décennie inoubliable.

Rappelons-le, cette période charnière assiste, sur le plan littéraire, au retour d'une intentionnalité référentielle et, si ce n'est de l'auteur, au moins de sa figure, notamment chez des Nouveaux Romanciers convertis, ainsi qu'à l'émergence de nouveaux écrivains et textes, notamment chez Minuit, qui marquent définitivement le

champ littéraire : *La Salle de bain* (1985), *Le Méridien de Greenwich* (1979) ; tout comme à l'essor de l'autofiction et à la prise en compte et évolution théoriques et taxinomiques des Littératures Francophones.

Inconsciente des mutations qui couvent (chute du Mur et effondrement des grands systèmes économiques et de pensée), elle ignore tout encore des progrès technologiques qui devaient bouleverser le monde, - internet en tête -, et des pragmatismes économiques et financiers qui devaient s'imposer plus tard à une Europe élargie et unifiée (uniformisée?) par la monnaie. Une décennie (in)tranquille en somme.

Les différentes contributions de ce numéro ont tâché de répondre, chacune à sa façon, aux différentes questions posées par cette décennie (in)tranquille à plus d'un titre. Et, d'entrée de jeu, Joëlle Gleize dresse un bilan généraliste du contexte scriptural de charnière dans lequel advient la littérature française des années quatre-vingt, marquée par des mutations esthétiques subtiles et plurielles à charge d'écrivains emblématiques, dont les autres contributions ont développé les contours.

C'est le cas, d'une part, du renouveau romanesque de Minuit (Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, etc.) dont la réception critique est largement évoquée dans ses tenants et aboutissants esthétiques par Dominique Faria. Par ailleurs, Jia Zhao analyse les processus ironiques chez ces mêmes auteurs, et notamment chez Jean Echenoz, dont le roman *Le Méridien Greenwich* fait l'objet d'une approche critique comparée de la part d'Anne-Marie Macé. À cet égard, José Domingues de Almeida souligne la *belgité* à peine perceptible, mais à l'inscription identitaire efficace, du roman-culte de Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*.

D'autre part, la mouvance autofictionnelle qui émerge fortement pendant cette décennie, et bien au-delà, trouve également de solides et originales approches. Noémie Christen revient sur le contexte autobiographique et la caractérisation critique de l'œuvre incontournable et *anthume* d'Hervé Guibert, dont l'écriture intime trouve un puissant corollaire et relai romanesque chez Annie Ernaux, que Francisca Romeral passe en revue.

Mais l'autofiction n'est pas l'apanage de la littérature hexagonale. Elle s'invite également dans les littératures *francophones* ; un concept tant politique que littéraire

dont les années quatre-vingt actent définitivement l'existence et projettent les enjeux, comme le rappelle Maria Hermínia Amado dans un exhaustif tour d'horizon. C'est le cas des jeux parodiques chez l'écrivain belge, Jean Muno, qu'Isabelle Moreels décrit à l'heure de la *belgitude*.

Enfin, et puisque la littérature n'est pas que roman, la poésie n'est pas en reste dans cette livraison. Bien au contraire, Ana Paula Coutinho se propose d'interroger ses mutations et ses inquiétudes perçues à partir de cette décennie sous forme d'inflexions, mais aussi de convergences.

Il ressort de ce numéro thématique que les années quatre-vingt, notamment pour ce qui est de la production littéraire en français, continue d'exercer leur fascination, voire leur tutelle, sur la contemporanéité de l'écriture et de la lecture. Nous en serions à la fois redevables et foncièrement attachés. En tous cas, nous en sommes les héritiers, directs et (in)tranquilles.

Ana Paula Coutinho
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida

ANNEES 80 : ENJEUX ESTHETIQUES ET EDITORIAUX D'UNE PERIODISATION

JOËLLE GLEIZE
Université Aix-Marseille

Force *et* (in)tranquillité des années 1980 : tandis que la référence à Pessoa souligne l'éclatement, la dispersion manifeste et les visages multiples de la littérature de ces années-là, l'oxymore en dit les tensions ; des tensions qui font que pèse davantage, selon les aspects retenus, l'un ou l'autre des pôles de l'opposition et qui rendent incertain le jugement de valeur.

La question de la valeur a été posée depuis lors à la littérature de façon récurrente, et sous deux formes différentes : celle de la valeur de la littérature dans la société à un moment donné et celle de la valeur des œuvres littéraires d'une période donnée. Deux questions distinctes : la littérature peut voir contester sa place et sa valeur et des œuvres peuvent néanmoins être reconnues. Laissons de côté la question de la place du littéraire, ou de l'écrivain, détrôné de la fonction sacrée conquise aux XVIII et XIXèmes siècles et remise en question par la transformation de nos sociétés (Citton, 2008)[1]. Dans la littérature de la fin du XXème siècle s'exposent différentes voies de prendre acte de la perte de royauté de la littérature, et d'écrire quand même, même si c'est impossible et fragile.

Quant à la question de la valeur de la littérature de la décennie 1980, elle est plus restreinte, et inséparable du manque de recul qu'implique le regard sur le contemporain.

[1] Voir aussi sur ce même sujet, le colloque « Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin » organisé par D. Viart et D. Rabaté en 2010. Un premier volume dirigé par D. Viart et L. Demanze, est paru en juin 2012, Armand Colin.

Sans doute les trente ans qui nous en séparent donnent-ils plus d'assurance : certaines œuvres contestées ou ignorées alors sont désormais reconnues. La polémique des années 90 et les accusations longtemps portées aux romans français, qui seraient inaptes à prendre en compte le monde extérieur (Todorov, 2007)[2], peuvent être considérées comme une querelle récurrente et désuète (Viart, 2009). On a pu y voir à juste titre l'effet d'une crise « non de création mais d'appréhension »[3] (Bessard-Banquy, 2009), due en partie à l'effacement des repères dans le processus de légitimation des textes.

C'est avec le confort d'un certain recul que le renouvellement littéraire de cette période peut donc être envisagé, en essayant d'éviter les pièges du schématisme ou du dogmatisme qui menacent toute tentative pour raconter une histoire à partir de ce qui est en cours. Un certain consensus s'est établi, un processus de légitimation est en cours, l'un et l'autre opérant des choix à interroger. De même, la périodisation : tout seuil est arbitraire et approximatif, celui de 1980 tout comme un autre : c'est une hypothèse de travail qui présente l'intérêt de faire apparaître des lignes de force. Je voudrais tenter de décaler le regard sur ce consensus, le déporter sur les marges, éviter d'en figer la lecture, sans pour autant prétendre ni à l'exhaustivité ni à l'infaillibilité et en prenant à mon tour le risque de l'arbitraire.

Après un rappel de ce sur quoi s'accordent les meilleurs analystes et sans vouloir contester leurs thèses, je proposerai quelques compléments d'information. Mais auparavant, dans un second point, je préciserai certaines données du contexte éditorial qui pèsent sur la reconnaissance littéraire.

---

[2] On se souvient que T. Todorov dans *La Littérature en péril*, portait à son encontre une triple accusation de formalisme, de nihilisme et de solipsisme. Et J. Ph. Domecq et E. Naulleau : « Quelle littérature a-t-on le plus mis en avant en France depuis vingt ans ? Les jeux autoréférentiels, soit la littérature ironique sur la littérature et le énième degré sur les genres ; l'autofiction, soit « l'autosatisfaction », Narcisse qui ne prend que ses risques ; la nostalgie, soit la littérature de fond de terroir avec écriture artiste dont on nous dit que « là, au moins, l'écritûûûre », n'est-ce pas… (…) », *La Situation des esprits*, La Martinière, 2006, 162.

[3]O. Bessard-Banquy, « L'hyperproduction éditoriale, l'affaissement de la critique traditionnelle à destination des lettrés, se doublent d'un effacement des repères évidents dans le processus de légitimation des textes », « Du déclin des lettres aujourd'hui », nº 6, *LHT, ibid.*.

Un consensus sur les années 80

De ce consensus, les termes de la problématique de cette journée d'études constituent une parfaite synthèse, à l'exception peut-être, de la question des Littératures francophones, qui reste trop souvent encore tenue à l'écart des analyses de la période : retour de la référence et de l'auteur, émergence de nouveaux écrivains et textes.

La plupart des ouvrages sur la littérature contemporaine font de 1980 un seuil et de la décennie une « période charnière » : période de rupture avec une certaine modernité, celle des avant-gardes. Cette rupture d'avec la rupture caractérise ce qui a été appelé post-modernisme, ce terme emprunté à l'architecture, mais dont le flou et les contradictions ainsi que les acceptions différentes selon les cultures (américaine, allemande, française) ont fait qu'il a été quasi abandonné, du moins en littérature (Compagnon, 1990). Le phénomène est souvent décrit comme un *retour à* des principes esthétiques antérieurs, alors qu'il apparaît surtout comme prise de distance et de liberté face à ce qui était devenu une image trop rigide de la modernité, une sorte de surmoi esthétique.

Une des premières composantes thématiques et esthétiques de ce renouvellement paradoxal est donc le « retour de l'auteur », ou du sujet, si l'on considère que c'est équivalent. Le principe d'immanence structuraliste et la place faite au lecteur sur lequel se clôt le célèbre article de Roland Barthes « La mort de l'auteur » ont pu constituer des tabous dès lors remis en question. Et d'abord par Barthes lui-même qui n'a cessé de se déplacer de livre en livre. Dès 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes* comme *W ou le souvenir d'enfance* de Perec proposent des formes d'écritures de soi qui n'ont rien d'un retour naïf à l'énonciation autobiographique. D'une part, anamnèses fragmentaires et jeu d'alternance des pronoms. De l'autre, refus d'un formalisme vide associé à une expérimentation de formes nouvelles : Perec entrelace fiction et écriture de soi pour dire sans pathos et crûment la blessure historique et personnelle majeure qu'est l'extermination des juifs[4].

[4] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, 1975, *Je me souviens*, 1978, *Récits d'Ellis Island,* 1980.

Dans les années 80, ce sont les dits « nouveaux romanciers » qui inventent des ruses énonciatives, jeux avec les pronoms, les temps, la fiction, pour travailler un matériau autobiographique en évitant les pièges et les illusions d'un récit qui croirait pouvoir retrouver le passé. On ne peut guère voir dans *Enfance* (1983) de Sarraute, dans *L'Amant* (1984) de Duras, dans *Les Géorgiques* (1981) ou *L'Acacia* (1989) de Simon, un « retour à », voire une palinodie. La question se pose sans doute de manière différente pour Alain Robbe-Grillet, mais chacun de ceux-là, à l 'évidence, poursuit de façon cohérente son œuvre singulière tout en se déplaçant, en se donnant de nouveaux objets.

Parallèlement, parmi les premiers livres publiés par des inconnus, nombreux relèvent de cette recherche de nouvelles écritures de soi, que ce soit par une narration fragmentée dans *L'Image fantôme* (1981) ou *Aventures singulières* (1982) d'Hervé Guibert ou par le biais de l'évocation de la disparition d'un parent (Annie Ernaux, *La Place*, 1983, *Une femme*, 1988), ou encore dans les autofictions qui, à la suite de *Fils* de Doubrovsky, jouent sur l'ambiguïté du contrat de lecture, à satiété parfois.

Un autre retour tout aussi remarqué est celui du récit et de la narration, que Robbe-Grillet et Sarraute condamnaient en tant qu'intrigue **:** après l'exploration des limites du dépouillement narratif, la recherche d'un renouvellement se fait dans des énonciations narratives nouvelles, ce qui ne signifie pas toujours retour au roman. Un retour au plaisir du récit se manifeste dès les années 70 dans le foisonnant *La Vie, mode d'emploi* (1978), sous-titré « romans » et qui multiplie personnages et histoires de quêtes et de voyages en un « puzzle narratif achevé » (Burgelin, 1988: 173); ou en 1978, dans *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano, qui raconte une investigation sur le passé en même temps qu'une quête d'identité d'un juif aux noms multiples.

De cette mutation sans reniement, on peut voir une forme significative dans l'œuvre de Claude Simon, pour qui la description, on le sait, est constitutive du récit. Après *Leçon de choses* en 1975, où la narration ne se construit que de descriptions, *Les Géorgiques*, en 1981, raconte, par montage et assemblage discontinu, les destins de

deux frères ennemis pendant les guerres révolutionnaires et, refusant l'ordre chronologique, entrelace le récit-description de moments différents de l'Histoire (1789, 1936 et 1939-1940). Et *L'Acacia* poursuit dans cette voie en réduisant le feuilleté narratif aux deux guerres mondiales, celles du père et du fils. Mutation exemplaire en ce que s'y déploie, dans la continuité rigoureuse d'une poétique, une logique de déplacements et de reprises, de tentatives toujours à recommencer, pour dire au plus intense l'expérience de la violence du réel.

Quant aux nouveaux venus sur la scène littéraire, ils racontent, en effet : ils jouent avec les codes narratifs pour les parodier, avec des intrigues enchevêtrées qui ménagent parfois des culs de sac narratifs, comme Jean Echenoz dans *Cherokee* ou *l'Equipée malaise* (1983, 1986). En revanche, la parodie du romanesque de Jean-Philippe Toussaint dans la *Salle de Bain* ou *L'Appareil photo* (1985, 1988) réduit l'intrigue à quasiment rien, mais préserve le plaisir d'une verve narrative pure et loufoque.

Dans le discours sur les années 80, se trouve souvent évoqué le retour du référent sous l'espèce d'un réel social ou historique. Mais celui-ci était-il véritablement banni ? Claude Simon s'était vu reprocher en 1971 déjà, à Cerisy-la-Salle[5], à propos de *la Route des Flandres*, de lui accorder une importance suspecte (Simon, 1997: 355-358) ; banni des positions de principe d'alors, le référent insiste pourtant dans l'écriture. Et le même Simon fonde les *Géorgiques* sur la découverte de documents épistolaires de son ancêtre général d'Empire, largement cités : le document est constitué en base de la construction fictionnelle. Il est en revanche plus ambigu dans l'écriture érudite de Pascal Quignard, qui privilégie la matière antique tout en revendiquant un travail de restauration et d'appropriation. *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, sous titré roman, comble par l'imaginaire les blancs laissés dans une œuvre ancienne inachevée et fragmentaire, tout en réécrivant les *Notes de chevet* de Sei Shônagon[6]. Ailleurs, c'est une réalité sociale et actuelle brutale que décrivent les livres de François Bon, *Sortie*

---

[5] Le reproche émanait de Jean Ricardou, au colloque de Cerisy-la-Salle de 1971 – cet épisode a été évoqué avec ironie par Claude Simon, dans *Le Jardin des Plantes* (1997).

[6] Écrits intimes d'une grande dame japonaise du XIe siècle, l'ouvrage est mentionné dès la p. 21 des *Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*.

d'usine et de Leslie Kaplan, *L'excès l'usine* qui paraissent la même année (1982) : mécanisation de l'homme et de la femme au travail, comme amputés de leur humanité par l'univers totalitaire de l'usine. La littérature vient buter sur une réalité qui excède le langage et les mots qui pourraient la décrire, et la syntaxe se plie au vœu de dire le réel comme choc.

Comme les historiens des Annales, attentifs à la vie quotidienne d'un Montaillou et aux généalogies familiales, ces écritures peuvent aussi ne retenir du réel et de l'histoire que le plus ordinaire, ce que Perec nomme « l'infra-ordinaire ». Les titres de Pierre Bergounioux et de Pierre Michon sont significatifs : *Miette* (1985) est le nom d'un personnage aussi mineur que ceux des *Vies minuscules* de Michon (1984). Pour Michel de Certeau qui en 1980, publie *L'invention du quotidien* ; *1 Un art de faire,* le quotidien ne relève pas d'un savoir : il est ce qui perturbe la pensée, à la fois résidu et ce dans quoi nous sommes pris et que nous ne voyons pas. Perec cherche ainsi à dire ce que « nous vivons sans le penser », une expérience du vécu plutôt qu'une banalité plus facile à représenter. Pour débusquer cet infime, il faut une attention renouvelée et pour Perec, des contraintes : « Questionnez vos petites cuillères. Qu'y a-t-il sous votre papier peint ? » (Perec, 1989: 13); ou des inventaires : 2 chapitres de *La Vie mode d'emploi* sont intitulés « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans ». R. Barthes appelle « romanesque » cette attention au réel de l'expérience quotidienne qu'il veut ainsi distinguer du roman. « Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; c'est un mode de notation, d'investissement d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie.» (Barthes, (1975) 1995: 327).

De même que ce retour du romanesque n'est pas un retour au roman traditionnel, le retour du sujet ou de l'auteur, de la narration ou du référent ne sont pas, pour les auteurs cités, de l'ordre de la reprise de pratiques jadis décriées, mais plutôt des déplacements d'objet en même temps qu'un renouvellement des formes pour dire ces objets comme ils n'avaient pas été dits. Les nouvelles générations ont toutes, comme dit Dominique Viart, reçu le soupçon en héritage, un héritage qu'ils se sont approprié. Et la force de la littérature de ces années 80, sa richesse et son intranquillité tiennent, au

moins autant qu'à l'émergence de nouveaux auteurs, à la présence toujours vivante et innovante des générations précédentes[7] : celle des « anciens », S. Beckett, N. Sarraute, M. Butor, C. Simon et M. Duras, dont les œuvres changent alors radicalement de statut (deux sont reconnus internationalement par le prix Nobel, une autre devient populaire) ; mais aussi celle des « aînés », P. Modiano, JMG Le Clézio, G. Perec (qui meurt en 1982 mais dont l'œuvre prend de plus en plus d'importance) P. Quignard, et puis celle des nouveaux venus comme J. Echenoz, F. Bon, E. Chevillard, H. Guibert, P. Michon, P. Bergounioux, ou A. Volodine, etc. Cette coexistence d'œuvres à des stades d'élaboration divers produit un feuilleté d'esthétiques d'une diversité remarquable, tout en suscitant chez les contemporains une certaine difficulté à percevoir ce qui est prometteur dans ces écritures nouvelles. Cela rend d'autant plus remarquable le flair des éditeurs capables de déceler les écritures « vives », pour reprendre l'adjectif de Nathalie Sarraute.

Éditeurs et création d'auteurs

De cette image consensuelle de la littérature de la décennie émerge une sorte de canon, une sélection de noms d'auteurs à la constitution de laquelle tous les médiateurs et prescripteurs, éditeurs, critiques et enseignants participent étroitement. Dans le cadre de cet article, il est difficile de tous les prendre en compte et nous nous en tiendrons aux éditeurs.

Le contexte éditorial se caractérise par la conjonction de trois phénomènes, le troisième tentant de compenser les effets des deux premiers : l'accélération de la concentration éditoriale et de la surproduction, une certaine crise de la lecture d'une part, et d'autre part une politique volontariste d'aide à la culture du gouvernement de F. Mitterrand. 1980 est l'année du rachat du groupe Hachette par Matra, événement symbolique du pouvoir pris par la logique industrielle pure sur l'industrie du livre. Les fusions d'entreprises se multiplient en un mouvement de concentration qui va croissant et n'a pas cessé depuis (Mollier, 2002). Les pôles éditoriaux qui appartiennent aux grands groupes (Hachette, Presses de la Cité) sont menacés de devoir se plier à une

[7] En revanche, en sciences humaines, disparaissent alors R. Barthes, M. Foucault, J. Lacan, et d'une certaine façon, L. Althusser.

logique de rentabilité incompatible avec la spécificité du livre[8], et de ne plus pouvoir perdre de l'argent sur la majorité des livres (premiers romans et poésie surtout) en se rattrapant sur quelques best-sellers et sur les ventes aux clubs et aux collections de poche. Dans la tradition éditoriale, la péréquation permet en effet à l'éditeur de considérer les auteurs comme constituant un fonds et un investissement pour l'avenir.

Or, le nombre d'éditeurs indépendants diminue et les éditeurs « moyens » comme Gallimard ou Le Seuil, résistent en se constituant en « archipel », mais l'édition artisanale est marginalisée et risque d'être écartée des circuits de distribution. Vue des États Unis, cette situation cependant apparaît encore pour quelque temps enviable[9] (Schiffrin, 1999). C'est en 1998 que Jérôme Lindon mettra en garde contre « l'édition sans éditeurs » et la fragilisation des éditeurs de littérature qui doivent créer leur public et ont besoin de temps pour cela. Pour compenser les effets négatifs de cette situation, une politique d'aide à la librairie[10] (la loi Lang sur le prix unique date de 1982) et d'aide aux éditeurs de littérature (CNL) a été mise en place. Mais les nombreux petits éditeurs nés dans les années 70 et qui jouent un rôle notable dans le paysage éditorial - en particulier dans la recherche de nouveaux auteurs - restent des structures très fragiles et beaucoup ne résistent pas longtemps[11].

La force des Editions de Minuit

Dans ce contexte, les Editions de Minuit occupent une position singulière et jouent un rôle éminent dans la création littéraire d'alors. Toute maison d'édition traditionnelle, toute collection littéraire veut offrir un espace qui attire des écrivains prometteurs. Or une maison d'édition dont les options esthétiques sont fortes et convergentes crée une sorte de « communauté de lecteurs » qui comprend des écrivains en puissance. Beaucoup de temps est cependant nécessaire pour qu'une image d'éditeur

---

[8] La rentabilité d'un produit ordinaire se situe entre 12 et 15% alors que les marges bénéficiaires sur le livre se situent entre 1 et 3%.

[9] Quand André Schiffrin analyse l 'évolution de l'édition américaine sous ce même titre, cet éditeur américain considère que la France échappe encore à ce phénomène de concentration accéléré.

[10] Création de l'ADELC, Association pour le développement de la librairie de création, décembre 1988.

[11] Les éditeurs-artisans se multiplient dans la période de croissance des années 70, puis connaissent une décroissance à partir de 1979.

ou de collection se construise et le rapport des écrivains aux éditeurs est étroitement lié à la scène littéraire des décennies précédentes.

La Maison Gallimard garde son pouvoir d'attraction grâce au prestige de son catalogue et à son statut d'éditeur indépendant ; de plus en plus cependant, l'exploitation de son fonds dans des rééditions prime sur le travail de recherche de nouveaux auteurs. En revanche, grâce aux débats autour du Nouveau Roman, à des choix audacieux ou avant-gardistes et à la stature de Beckett, les Éditions de Minuit ont conquis une force d'attraction et une fonction modélisante évidentes. Modèle d'une maison qui a su constituer un fonds de premier plan, tout en restant de dimension réduite et en préservant son indépendance ; modèle d'un éditeur découvreur d'auteurs et qui a su construire leur légitimité avec l'appui de la critique (Simonin, 1994). Les Éditions de Minuit attirent ou sélectionnent des auteurs qui, tout en restant singuliers, sont en quête de nouvelles voies pour la littérature : invention d'identités narratives nouvelles, forme de récit épuré, usage d'un certain détachement. Dans cette décennie, Jérôme Lindon publie les premiers livres d'un nombre impressionnant d'auteurs prometteurs[12] : tels, par ordre d'entrée dans la maison d'édition : Hervé Guibert, François Bon, Eugène Savitzkaya, Jean Echenoz, Marie N'Diaye, Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet, Eric Chevillard, Christian Gailly, Christian Oster, Jean Rouaud et Antoine Volodine en 1990. Très peu de ces premiers romans sont des succès en dehors de *Cherokee* (prix Médicis), *Les Champs d'honneur* (prix Goncourt) et *La Salle de bain* (succès critique) ; mais ils n'en démontrent pas moins la capacité de J. Lindon à déceler de vrais talents et des écrivains porteurs d'une œuvre intéressante.

Forment-ils pour autant un groupe? Jérôme Lindon, à la fin de la décennie, proposait dans une publicité pour le premier roman de Christian Oster de réunir sous le

[12] Hervé Guibert, *L'image fantôme*, 1981, François Bon, *Sortie d'usine* 1982, Eugène Savitzkaya, *La disparition de Maman* (id), Jean Echenoz, après *Le Méridien de Greenwich*, 1978, *Cherokee* 1983, Marie N'Diaye, *Quant au riche avenir* 1985, J. Philippe Toussaint, *La Salle de bain* 1985, Marie Redonnet, *Splendid Hôtel* 1986, Eric Chevillard, *Mourir m'enrhume* 1987, Christian Gailly, *Dit-il*, 1987, Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, 1990 (Prix Goncourt), Antoine Volodine, *Lisbonne dernière marge*, 1990.

terme de « romanciers impassibles » Echenoz, Toussaint, Deville et Oster[13] (Vercier-Viart, 2005: 391). La génération précédente des auteurs Minuit n'avait pu ou voulu éviter l'étiquette « Nouveau Roman », mais chacun avait développé son œuvre selon sa logique poétique propre. Et dans les années 80, il était difficile de nier la singularité de chacun d'eux. Pourquoi ce désir de regroupement ? Est-ce le désir de voir l'histoire se répéter ? La critique parle (docilement ?) de « jeune génération Minuit » : l'effet recherché est produit. Plus tard, elle parlera de littérature « minimaliste » et l'effet de groupe – version molle de l'école littéraire - renforcé par les attentes de la critique, et l'intérêt croissant de l'université[14], est attesté. La force de cette identité éditoriale matérialisée dans les livres et le goût des étiquettes a induit la recherche d'une parenté entre les écritures d'auteurs d'une même maison et à parler d'un « style Minuit [15]». Peut-on voir là un effet de la lecture et des choix de Jérôme Lindon ? Ainsi est soulignée la fonction de créateur d'auteur de l'éditeur. Car si tous les auteurs ainsi découverts ne sont pas devenus des auteurs reconnus ou primés, ils ont tous construit une œuvre qui, grâce à l'éditeur et avec le temps, a pu trouver son public.

Espaces éditoriaux intranquilles

Il existe cependant d'autres maisons d'édition ou collections novatrices, et il importe de ne pas les oublier, car elles enrichissent d'autres noms la littérature de cette décennie. En voici quelques exemples, parmi toutes celles qui accompagnent alors Minuit dans le travail de recherche d'auteurs, quoiqu'avec une visibilité moindre. Deux exemples de collection, d'abord :

La collection Fiction et Cie est très représentative du foisonnement de la décennie et de la multitude des voies d'exploration des possibles en littérature. Créée au

[13] Publicité insérée dans *La Quinzaine* pour le premier roman de Christian Oster. Le terme serait emprunté à un journaliste, (B. Vercier et D. Viart, 2005).

[14] Le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle a organisé en juillet 2003, un colloque sur « Les Écrivains minimalistes », sous la direction de Marc Dambre et de Gilles Ernst. Eric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, mais aussi Emmanuèle Bernheim, Christian Gailly, Eric Laurrent, Hélène Lenoir sont quelques-uns des écrivains dont l'œuvre est au centre de cette décade.

[15] La question « Existe-t-il un style Minuit ? » a fait l'objet d'un colloque les 23-24 et 25 mai 2012 à l'Université d'Aix en Provence.

Seuil en 1974 par Denis Roche, transfuge de *Tel Quel*, sur un mode d'ouverture maximale, la collection accueille tous les genres (roman, poésie, essai) de littérature française et étrangère, à condition que les auteurs parviennent, à tâtons et avec obstination, à inventer et à « développer une forme » pour reprendre les mots de l'éditeur. Et ce mode d'incitation par la liberté donnée correspond à son souci de créer un espace d'inventivité pour des auteurs et des livres très divers : romans de Jean-Luc Benoziglio qui remporte le prix Médicis, de Nancy Huston, fait de la juxtaposition de récits portraits, du belge Pierre Mertens, de Pascal Bruckner, un roman adapté au cinéma par Polanski ; des nouvelles de Susan Sontag, l'essayiste ; un texte inclassable d'humour noir, de Maurice Roche, le premier roman d'Olivier Rolin et le premier ouvrage de l'autoportrait foisonnant et éclaté de Jacques Roubaud[16].

À l'inverse de Fiction et C[ie], la collection L'Un et l'autre de Gallimard, que le psychanalyste écrivain J. B. Pontalis fonde en 1989, se donne une ligne éditoriale précise, significative de nouveaux questionnements : rassembler des œuvres qui dévoilent « les vies des autres telles que la mémoire des uns les invente [17]», des œuvres qui instituent un dialogue, un jeu de va-et-vient constituant une connivence entre l'auteur et son objet, le propre de l'un se nourrissant de la fiction et de la quête de l'autre. La collection enregistre ainsi, en même temps qu'elle la renforce, une des formes de la littérature des années 80, à l'intersection de l'écriture de soi et de l'autre, l'imaginaire biographique. *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon, y est publié en 1991.

Parmi les maisons d'édition novatrices de dimensions réduites, il faut au moins évoquer P.O.L. et Verdier pour leur participation remarquable à l'élaboration d'un nouveau paysage éditorial : P.O.L. est fondée en 1983 par Paul Otchakovsky-Laurens, qui dirigeait jusqu'alors une collection chez Hachette où il avait publié Emmanuel Hocquard et Georges Perec, et qui a pris son indépendance après le rachat d'Hachette par le groupe Lagardère-Matra. Éditeur « créateur d'auteurs », plus soucieux de l'offre

[16] Jean-Luc Benoziglio, *Cabinet–portrait* en 1980 remporte le prix Médicis, Pascal Bruckner, *Lunes de fiel*, 1981 (adapté au cinéma par R. Polanski) et *Parias*, 1985 ; Nancy Huston, *Les variations Goldberg*, 1981, et *Trois fois septembre*, 1989 ; Pierre Mertens, *Les Eblouissements*, 1987 ; Maurice Roche, *Je ne vais pas bien mais il faut que j'y aille* 1987 ; Olivier Rolin, *Phénomène futur*, 1983 ; Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, 1989 ; Susan Sontag, *Moi, etcetera*, nouvelles, 1983.
[17] Présentation de l'éditeur.

que de la demande, il fait de cette maison à son nom un lieu d'expérimentation littéraire. Il a su s'attacher des auteurs qui le suivent en 1983 : Georges Perec, d'abord, et aussi René Belletto, Renaud Camus, M. Cholodenko, E. Hocquard, L. Kaplan, D. Sallenave. C'est chez P.O.L. que M. Duras publie *La Douleur* en 1985 ; c'est aussi là que commencent à publier discrètement des auteurs qui ne seront reconnus que dans les années 2000, comme Emmanuel Carrère et Mathieu Lindon[18].

Verdier**,** petite maison d'édition créée en 1978 en province, dans l'Aude, est une de ces maisons artisanales dont le parcours et l'éthique éditoriale sont tout aussi rigoureux et réussis. Gérard Bobillier a mené une politique d'auteurs – de sciences humaines surtout - et a su remarquer des œuvres d'avenir : Pierre Michon, dont le premier livre *Vies minuscules* a été publié par Gallimard (1984), mais sans que, aux dires de Michon, l'éditeur ne s'occupe véritablement de lui au point de le laisser rejoindre les éditions Verdier sans protester. Puis il a su se rallier Pierre Bergougnoux et plus tard, Antoine Volodine.

Ces artisans de l'édition ont réussi à constituer un fonds de qualité, malgré la migration vers les grands éditeurs d'auteurs en voie de reconnaissance[19] ; la fidélité des auteurs les récompense souvent, pourtant, de la qualité de leurs relations de travail, beaucoup plus étroites que chez les éditeurs majeurs, et le rachat des droits pour le passage en poche chez Gallimard ou le Seuil donne une seconde vie à leurs livres[20]. Il est donc important de déplacer le regard vers ces éditeurs[21], pour éviter que ne reviennent toujours les mêmes noms – danger d'autant plus grand que le nombre des

[18] Mathieu Lindon, *L'homme qui vomit*, 1988, et Emmanuel Carrère, *Hors d'atteinte* 1988.

[19] Ce sera par exemple le cas de Marie N'Diaye, qui quitte Minuit pour Gallimard.

[20] Il faudrait signaler aussi que, dès ces années, la place de la littérature diminue dans l'audiovisuel : il existe encore une émission littéraire grand public à la TV, celle de Bernard Pivot. Certes moins soucieux de littérature que Pierre Dumayet, il a néanmoins reçu des écrivains importants et créé des événements culturels avec un fort impact (son entretien avec M. Duras). Elle reste encore présente dans la presse et l'Université, sur le modèle des universités américaines, s'ouvre lentement aux auteurs vivants, mais dans quelques lieux seulement : Paris 8, Paris 7, Aix en Provence.

[21] La liste pourrait en être longue : citons encore Le Temps qu'il fait, maison fondée en province par Georges Monti en 1981, est aussi exemplaire, avec d'autres, du rôle difficile et précieux de découvreur que joue la petite édition depuis lors. Le nom s'en inspire d'un titre du poète libertaire Armand Robin (1912-1961). On se reportera aux entretiens qu'a menés Olivier Bessard-Banquy (2006) et au plaidoyer pour leur nécessaire indépendance de Gilles Colleu (2006).

médiateurs se réduit (libraires en difficulté, critique affaiblie) ; reste ainsi à l'enseignant un grand champ d'intervention et la responsabilité d'introduire aux livres plus ou moins difficiles qui sont négligés par les médias.

Quelques autres pratiques d'écriture

Pour compléter - et non pour contester – le portrait le plus souvent tracé de la décennie, et sans prétendre en arrêter les traits, je proposerai quelques lignes de force et noms d'auteur, qui mériteraient aussi d'y prendre place.

La pratique de l'humour et l'ironie littéraire est manifeste et souvent soulignée chez les auteurs des Editions de Minuit, en particulier chez J. Echenoz, J. Ph. Toussaint, E. Chevillard, qui jouent avec les codes et l'énonciation romanesque : il faudrait ajouter à ces noms celui de Christian Gailly, pour l'humour noir de *Dit-il*, de Minuit, et celui de Jean-Luc Benoziglio ou Maurice Roche, publié par Fiction et Cie et grand prix de l'humour noir, pour *Je ne vais pas bien mais il faut que j'y aille*[22]. Mais c'est une pratique d'écriture qui traverse d'autres œuvres de la période et se développe ensuite[23] (Schoentjes, 2012).

Il en est de même pour l'hybridité sémiotique – texte et image photographique – qui s'amorce dans ces années où la photographie entre dans le champ artistique et devient objet théorique : *La Chambre claire*, le dernier livre de Barthes, publié l'année de sa mort en 1980 joue un rôle capital et les livres associant photographie et textes se feront de plus en plus nombreux. Ce sont ceux d'écrivains et photographes, qui déjà auteurs de textes, publient des livres associant texte et photographie : Hervé Guibert,

[22] Maurice Roche, *Je ne vais pas bien mais il faut que j'y aille*, Seuil, coll. Fiction et Cie, 1987.
[23] Comme l'indique Pierre Schoentjes dans son introduction d'un volume collectif à paraître aux éditions Garnier, *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*.

Suzanne et Louise, sous titré roman-photo, Denis Roche, *Conversations avec le temps*[24], ou moins connu, Jean-Loup Trassard, *Territoire*[25].

Le brouillage des genres n'est pas une pratique nouvelle mais prend de nouvelles formes dans la reprise parodique ou le détournement de genres mineurs : ainsi le roman policier, le roman noir et fantastique accueillent des écritures littéraires : René Belletto, dont *L'Enfer* en 1986, obtient le prix Femina, publié par P.O.L.[26] ; pour ses premiers romans, Antoine Volodine ne trouve pas d'éditeur qui comprenne son projet et les publie dans une collection de science-fiction[27] avant d'être accueilli par Jérôme Lindon pour le cinquième, *Lisbonne dernière marge* en 1990. Ces écrivains trouvent dans des genres considérés comme mineurs un espace de liberté pour créer des univers personnels ; cependant la frontière de plus en plus poreuse entre genres majeurs et mineurs n'en persiste pas moins.

Un autre type de brouillage mérite qu'on s'y attarde : le franchissement de la frontière qui sépare dans toute l'institution littéraire (critiques, libraires, etc.), mais non dans les pratiques d'écriture, la prose et la poésie. Ce franchissement est instauré en principe éditorial par la collection de Denis Roche, Fiction et Cie, qui rassemble des fictions, des romans, de la poésie, des essais, soit, comme la revue *Tel Quel* le faisait de « textes », et sans son dogmatisme, des livres qui échappent aux critères génériques stricts. C'est également un principe éditorial de P.O.L. que de retenir avant tout les livres où l'enjeu littéraire essentiel consiste à créer un espace où vit et se rejoue à neuf la langue. Souvent ces livres de prose sont des livres d'auteurs classés comme poètes, tels Jacques Roubaud dont *Le Grand incendie de Londres* est fait de récits qui mêlent mémoire, autobiographie, fiction pour élaborer une sorte d'autoportrait inachevé, en une construction-dissémination de soi. Roubaud en parle comme d'une « expérience le plus possible quotidienne de prose », noue avec le lecteur un pacte de « véridicité », et

---

[24] *Suzanne et Louise* est publié en 1980 par Gallimard. *Conversations avec le temps*, Le Castor Astral, 1985. Voir aussi de Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, L'Étoile, 1982, et *À Varèse*, Fiction & Cie, 1986.

[25] De Jean-Loup Trassard, *Territoire* est publié au Temps qu'il fait *en* 1989, *Inventaire des outils à main dans une ferme* chez le même éditeur, en 1981.

[26] René Belletto, *Le revenant*, P.O.L., 1981 *Sur la terre comme au ciel*, 1982, Grand prix de littérature policière, P.O.L.

[27] *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, *Un Navire de nulle part*, *Rituel du mépris*, *Des enfers fabuleux*, Denoël, 1985, 1986, 1986, 1988, réunis en un seul volume par Denoël, en 2003.

organise ces « fragments de mémoire » selon un processus analogique et associatif et non pas linéaire, en une narration avec des insertions de prose (bifurcations, incises) (Roubaud, 1989: 20). L'œuvre se dit roman – un roman fait de six livres[28] – mais assemble des moments de prose qui permettent au lecteur d'« être aussitôt n'importe où » quand il ouvre le livre, un privilège réservé d'ordinaire au lecteur de poésie (*idem*: 48s), écrit Roubaud. Livre hybride, « chute de poésie » dans le roman qui se complique d'une présence récurrente de photographies décrites – puisqu'il est hanté par la jeune femme disparue de Roubaud, Alix, photographe.

Autre poète-prosateur, Emmanuel Hocquard, éditeur et traducteur de poésie, pratique l'hybridation des écritures dans *Aerea dans les forêts de Manhattan*[29], sous titré roman, qui mêle éléments autobiographiques et fictionnels. Placé sous l'ombre tutélaire d'un auteur de romans noirs, Chandler, d'un poète objectiviste, Reznikoff, et d'un philosophe, Wittgenstein, *Un privé à Tanger* est aussi un livre de fragments de proses qui forment de courts chapitres, dont certaines sont mises en page comme des textes poétiques, d'autres relèvent de l'essai ou du récit.

Dernier exemple de prosateur-poète, Marcel Cohen, juxtapose des récits plus ou moins courts, indépendants les uns des autres, entre poèmes en prose et nouvelles : de *Miroirs* au *Grand Paon de nuit* [30], ce sont des suites aléatoires de textes brefs qui évitent toute subjectivité ou pathos et, comme une « proposition ouverte », tendent à préserver la liberté du lecteur : liberté de circuler dans le livre et de construire un roman entre les textes.

Ainsi, étroitement lié à ce refus de séparer écritures en prose et poétique, l'usage du fragmentaire, l'assemblage de textes courts et leur montage selon diverses logiques réunit un certain nombre d'auteurs de la décennie et cette pratique d'écriture se poursuit au-delà. Il n'est pas certain pourtant que, dans les institutions, l'étanchéité maintenue

[28] Cinq « branches » du projet portant le titre *Le Grand Incendie de Londres* sont publiées en un seul volume par Fiction et C[ie] en 2009.
[29] E. Hocquard, *Aerea dans les forêts de Manhattan,* P.O.L., 1985 ; *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987.
[30] M. Cohen, *Miroirs,* Gallimard, 1981, *Je ne sais pas le nom,* Gallimard, 1986 *Le grand paon de nuit,* Gallimard, 1990.

entre la prose et la poésie ait beaucoup changé depuis les années 80. Sarraute disait souvent ne pas voir de différence entre l'une et l'autre (Sarraute, 1996:1693s.) mais le pouvoir pris par le roman s'est encore accru et les minorités littéraires se sont encore marginalisées.

Au risque de simplifier ce paysage littéraire, je conclurai par deux traits qui me semblent caractéristiques : tout d'abord, le principe généralisé d'une distance maintenue par l'auteur à l'égard de son objet et de son écriture ; distance face aux codes, à la représentation, à la narration, à soi etc. Ensuite, la dispersion des choix d'écriture qui peut se lire comme un effet de la perte d'aura ou de royauté de la littérature fortement ressentie à la fin du siècle précédent et au-delà. Cette dispersion résiste au désir fédératif de l'éditeur : du fait de l'éloignement des « grands récits » et des avant-gardes, de la méfiance à l'égard des idéologies et du politique, il n'existe plus d'axe central par rapport auquel se situer et l'écrivain est plus solitaire que jamais, et la médiatisation croissante n'y change rien, au contraire. Dans chacun de ces traits, force et intranquillité, loin de s'opposer, se conjuguent et se répondent.

Bibliographie :

BARTHES, Roland (1995). « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », 1975, *Œuvres complètes*, t. III, Seuil.

BESSARD-BANQUY, Olivier (2009). « Du déclin des lettres aujourd'hui », nº 6, *LHT*, URL : http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=130.

BESSARD-BANQUY, Olivier (2006). dir.. *L'édition littéraire aujourd'hui*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.

BURGELIN, Claude (1988). *Georges Perec*, Paris: Seuil.

CERTEAU, Michel de (1980). *L'invention du quotidien* ; *1 Un art de faire.*

CITTON, Yves (2008). « Il faut défendre la société littéraire », *Acta Fabula*, Essais critiques, URL : http://revue.fabula.org/revue/document4299.php

COLLEU, Gilles (2006). *Editeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive ?* Alliance des éditeurs indépendants.

COMPAGNON, Antoine (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris: Seuil.

LINDON, Jérôme (1998). « De l'édition sans éditeurs », *Le Monde* (9 juin).

MOLLIER, Jean-Yves (2002). et coll.. *Où va le livre ?* (édition 2002), La Dispute.

PEREC, Georges (1989). *L'infra-ordinaire*, Paris: Hachette.

ROUBAUD Jacques (1989). *Le Grand Incendie de Londres*, Fiction et Cie, Paris: Seuil.

SARRAUTE, Nathalie (1996). « Le Langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,

SCHIFFRIN, André (1999). *L'édition sans éditeurs*, Paris: La Fabrique.

SCHOENTJES, Pierre dir. (2012). *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, coll. à paraître, éd. Garnier.

SIMON, Claude (1997). *Le Jardin des Plantes*, Paris: Minuit.

SIMONIN, Anne (1994). *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Imec Éditions.

TODOROV, Tzvetan (2007). *La Littérature en péril*, Paris: Flammarion.

VERCIER Bruno & VIART Dominique (2005). *La Littérature française au présent*, Paris: Bordas.

VIART, Dominique (2009). « Résistances de la Littérature contemporaine », nº 6, *LHT*, Entretien ; URL : http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=130.

ALMEIDA, José Domingues de – Une *Salle de bain* qui décline sa nationalité. Jean-Philippe Toussaint : écrivain belge
*Intercâmbio***,** 2ª série, vol. 6, 2013, pp. 24-33

UNE *SALLE DE BAIN* QUI DECLINE SA NATIONALITE

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT : ECRIVAIN BELGE[1]

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA
Université de Porto - ILC Margarida Losa
jalmeida@letras.up.pt

Résumé : Cet article propose une lecture identitaire nationale (belge francophone) du roman *La salle de bain* (1985) de l'écrivain « français », Jean-Philippe Toussaint.
Mots-clés : Jean-Philippe Toussaint – *La salle de bain* – Belgique – littérature française – contemporain.

Abstract: This paper suggests a national identity reading (Belgian Francophone) of the novel *La salle de bain* (1985) by « French » writer Jean-Philippe Toussaint.
Keywords: Jean-Philippe Toussaint – *La salle de bain* – Belgium – French literature – contemporary.

[1] Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI) », Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

Tout semble avoir été écrit et dit sur l'œuvre et le parcours littéraires de l'écrivain minimaliste et postmoderne « français » Jean-Philippe Toussaint, auteur d'un roman-culte incontournable, et qui marque métonymiquement une part des mutations en cours dans la littérature française des années quatre-vingt : *La salle de bain* (sans *s*, s'il vous plaît) (Toussaint, 2005 [1985]). Toute la critique littéraire a très rapidement su signaler chez lui une plume avant-coureuse dans le cadre du renouveau romanesque de langue française du tournant des années quatre-vingt, notamment aux éditions de Minuit, même si *Le méridien de Greenwich* de Jean Echenoz lui est légèrement antérieur (*cf.* Schoots, 1997).

Il n'est dès lors pas le seul à avoir marqué le démarrage stylistique et critique de la re-narrativisation du récit et à figurer sur une autre photo de groupe, - forgée cette fois-, tant l'esprit de « mouvance » cohérente et manifestaire n'y est plus (*cf.* Viart, 1993: 110-116). Ils sont plusieurs à avoir trouvé chez Jérôme Lindon, puis Irène Lindon, un accueil éditorial exigeant, mais qui est loin d'en faire, aux dires de Lindon et des écrivains eux-mêmes (*cf.* Salgas, 1989 & Rabaudy, 2001) une école homogène. Ils ont pour nom, outre Toussaint, Gailly, Chevillard, Oster, etc.

La littérature contemporaine espère une synthèse dialectique intégrant la tradition au sein de la modernité, la subjectivité *malgré*, ou *par-delà* le soupçon ; le récit *malgré* et *par-delà* le texte (*cf.* Badir, 1993: 18s). À nouveau, la critique s'aperçoit que ses grilles de lectures, si elles sont encore valables, doivent être élargies ou réévaluées. Elle se rend compte du tournant stylistique où elle se trouve.

Dans le même sens, mais plutôt en commentaire au tout nouveau roman minuitard, - dont on est tenté de croire, à tort, qu'il incarne la totalité de la nouveauté romanesque ou de la contemporanéité littéraire française -, Jacques-Pierre Amette se fait l'écho dans *Le Point* des mutations en cours. Il s'agit d'une critique curieuse et expectative devant des textes d'une nouvelle génération d'écrivains issus des Éditions de Minuit et qui fait bouger le paysage littéraire français (*cf.* Amette, 1989).

Amette n'hésite pas à nommer cette génération de « postmoderne » (*ibidem*). En font partie des écrivains tels que notre Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Bertrand Visage ou encore Patrick Deville[2] dont l'écriture suggère, ici aussi, la synthèse, l'intégration, voire le recyclage de la tradition et de la modernité : « (…) l'écriture blanche durassienne n'est jamais loin ; ni Lacan, ni les linguistes associés, ni les cours de facs structuralistes. Mais ces écrivains ont transformé cette culture universitaire grâce à un humour adolescent, une impertinence intellectuelle que n'avaient ni les Roland Barthes ni les Robbe-Grillet » (*ibidem*).

Et Amette de souligner le rapprochement entre ce type d'écriture et les plans cinématographiques : « Eux aussi pratiquent, en bons zappeurs, en fidèles téléspectateurs, le 'monologue intérieur visuel', genre délicat qui vient à la fois de Joyce, de Beckett, de Claude Simon, mais, plus haut, d'un certain Marcel Proust » (*ibidem*).

L'impassibilité et le ludisme s'affirment comme taxinomies consensuelles dans la critique littéraire pour rendre compte de ce nouveau style narratif. Fieke Schoots en fera tout un filon critique et le Viart-Vercier le reprendra pour son chapitre minuitard : « Déceptive dans ce qu'elle raconte – ou renonce à raconter -, l'écriture se fait jouissive dans l'énonciation : elle déplace les mots de leur contexte et fonde sur tel d'entre eux un bref épisode narratif. C'est dire que la pulsion narrative se nourrit en grande partie d'elle-même (…) » (Viart & Vercier, 2005: 389). À nouveau, on souligne les accointances cinématographiques de ces textes et rappelle que certains d'entre eux firent même l'objet d'une adaptation au cinéma, comme *La salle de bain* notamment, réalisé par John Lvoff en 1988 (*cf. idem*: 293).

Pour Laurent Demoulin, nous aurions plutôt affaire chez ces auteurs à une écriture du piétinement (1991: 16) : piétinement du récit autour d'un personnage hésitant et irrésolu. Une description que d'aucuns feront coïncider avec l'écriture épurée, dite minimaliste ou blanche, et dont rend bien compte *La salle de bain* de Toussaint, ainsi que celle à l'œuvre dans certains romans de Gailly, Costa ou Oster. Pour ce critique, le

[2] En fait, Jacques-Pierre Amette fait allusion, par mégarde, à Patrick Devret qui ne peut être, vu le contexte, que Philippe Deville. Voir aussi sur ce point SCHOOTS, Fieke – *« Passer en douce à la douane ». L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 19 note 26.

roman postmoderne se veut « littéraire » (Demoulin, 1997: 10). Il allie inégalement dans un même récit des éléments narratifs traditionnels et un jeu conventionnel ; ce qui suggère le collage ou le surcodage.

C'est sur ce point que devait revenir Jean Bessière lorsqu'il décrit le minimalisme comme « (…) l'exposé minimal de la subjectivation, comme la réduction du questionnement que son impasse porte, grâce à la présentation de contextes et de jeux pragmatiques, attachés aux personnages, minimaux » (Bessière, 2010: 261). Et Bessière de mieux situer cette mouvance dans la problématicité du genre romanesque contemporain : « Ces petits riens sont des données adéquates à la perception de quiconque. Parce qu'ils sont des petits riens, ils ne peuvent être les supports ou les moyens ni de la figuration plénière de la constitution du sujet humain, ni de la figuration du pouvoir du roman » (*idem*: 295).

Dans ce dernier cas, le dépouillement narratif des plus récents romans édités chez Minuit ne rend pas entièrement compte de toute la contemporanéité littéraire, fondée sur l'idée d'un « tournant » esthétique de la modernité suite à son état critique. L'empressement taxinomique chez Demoulin produit même de fâcheuses redondances. Chevillard est cité deux fois sur une liste de « minimalistes » à côté d'Echenoz, Oster, Carrère, Deville, Targowla et des Belges Toussaint et Outers. Par ailleurs, les critères d'inclusion d'auteurs dans les deux listes (minimalistes *et* postmodernes) ne sont guère élucidés. Il faut supposer néanmoins que le rapport du postmoderne au minimalisme est inclusif, tout roman minimaliste étant postmoderne, et que l'inverse n'est pas avéré.

Dès lors, Deville, Echenoz, Targowla, Oster ou Carrère sont donnés comme minimalistes *et* postmodernes. Mais que penser de Toussaint, considéré minimaliste, mais écarté du groupe postmoderne ? En tous cas, pour Demoulin, il devient clair que la Belgique a fourni autant d'auteurs de proue de la modernité littéraire qu'elle n'en fournit de postmodernes depuis le tournant des années quatre-vingt. Contrairement à leurs aînés, notamment ceux des Éditions de Minuit, ces jeunes auteurs ne constituent aucune école, ne militent sous aucune conception avant-gardiste, théorique ou pamphlétaire de la littérature, n'entretiennent aucun esprit de groupe (*cf.* Salgas, 1989).

Nous avons affaire à un labeur d'« ascètes », comme disait feu Jérôme Lindon, décrivant les jeunes écrivains de sa maison, pour qui ne comptent ni l'argent, ni les prix littéraires, ni la gloire. Nous sommes donc en présence d'« impassibles » (*cf.* Amette, 1989). À cet égard, Sémir Badir se réfère au contexte socio-historique dans lequel le roman contemporain se conçoit et qui a trait au statut même de l'écrivain : « ces jeunes écrivains sont dans un rapport de proximité avec leurs lecteurs qui ne me paraît pas être indifférent à leur façon d'écrire ni à la manière dont les textes sont lus (…). Ce sont des salariés qui témoignent devant d'autres salariés » (*ibidem*).

Cette évolution des écrivains contemporains vers le profil bas n'est pas sans lien avec la fin de l'engagement idéologique en littérature. Si l'on peut se réjouir « de voir le genre romanesque délivré de la gangue des discours théoriques et des idéologies » (Hugotte & Mourier, 1995: 39), il y a aussi la débâcle d'un autre engagement, esthétique cette fois, marqué par le soupçon.

Par ailleurs, cette littérature est en accointance avec la pensée et la caractérisation sociologique de nos sociétés contemporaines marquées par un repli sur le sujet individualiste. La critique littéraire n'a pas manqué de relever des « reflets » subtils, dans les attitudes impassibles des personnages des romans de Jean-Philippe Toussaint, en proie à l'inaction d'une société hyper-individualiste et elle-même à plus d'un titre « impassible », telle que l'a décrite Gilles Lipovetsky dans le portrait brossé dans *L'ère du vide*, justement au début des années quatre-vingt (1983).

Ceci dit, Jean-Philippe Toussaint, - Bruxellois ayant étudié à l'Institut d'études politiques de Paris (1978) et titulaire d'un DEA d'histoire -, livre sa *salle de bain* en 1985 à un moment décalé et dépassé du débat identitaire de la *belgitude* qui s'est tenu dans son pays au tournant des années quatre-vingt. En effet, au moment du fameux numéro des *Nouvelles Littéraires* de 1976 où Pierre Mertens lançait son fameux manifeste « Une autre Belgique », dont il faut rappeler le contexte et les termes dans la mise en perspective du rapport identitaire à la France : « À égale distance d'une vergogne imbécile [phase centrifuge et Groupe du lundi] et d'un orgueil déplacé [phase centripète] » (Mertens, 1976: 14), Toussaint n'avait encore rien publié. Et Mertens d'énoncer l'ordre du jour de la nouvelle génération littéraire belge qui précéda tout juste

l'entrée en scène de Toussaint. Il ne s'agit plus de vouloir à tout prix divorcer d'avec l'instance française pour affirmer une « nation littéraire » à part. Il ne s'agit plus non plus de prôner la dilution pure et simple dans l'univers substitutif français.

Dorénavant, Pierre Mertens et sa génération préconisent la complexité d'une « condition » qu'ils qualifient de « difficile » (*ibidem*). La métaphore de l'animal, tour à tour chasseur et pourchassé, s'avère très révélatrice du propos poursuivi. Il s'agit dans les deux cas, donc dans tous les cas, de « marquer » le territoire : « (…) nous marquerions pourtant notre territoire comme le fait l'animal traqué mais aussi comme le chasseur qui le traque » (*ibidem*).

Cette nouvelle démarche a vaincu, s'est imposée et a vécu, tant il est vrai que les principaux acteurs du mouvement de la belgitude se trouveront quelques années plus tard aux rouages de la machine culturelle belge et que leurs aspirations deviendront des acquis institutionnels. La notion de *belgité*, dont Marc Quaghebeur impute la fabrication à l'universitaire et critique italien Ruggero Campagnoli, conviendrait mieux à la caractérisation théorique des « textualités [des] espaces imaginaires et [des] structures sociétales » (Quaghebeur, 1998a: IV). D'autant plus que, d'une part, le recul permet de complexifier et de préciser ces outils conceptuels, - dont on ne songe pas à nier l'efficace, jusques et y compris à l'heure actuelle. Et, d'autre part, la critique témoigne de la vitalité et de l'inscription non revendicative des textes belges de langue française du moment ; ce qui oblige le chercheur en littérature belge à le « dater ».

Au moment où paraît *La salle de bain*, Jean-Philippe Toussaint est donc un écrivain belge dont l'horizon esthétique se trouve aux antipodes des revendications de ses confrères impliqués dans les débats et les discours d'escorte de la *belgitude*. À ce concept marqué par la négation, la dépression et la revendication, il s'agit à présent de substituer celui, positif et indiciel, de *belgité*. La *belgité* rend donc compte d'une littérature qui a dûment pris conscience des manipulations qui la menacent, des complexités qui lui donnent corps et des particularités de son contexte, sans en faire un malaise. Elle en fait plutôt une « chance », un apport constructif et actif aux voies du projet francophone, que le suffixe positif « *té* » ne manque pas de conférer et de

rappeler. Autrement dit, nous voilà enfin, comme le rappellera Marc Quaghebeur, devant une belgitude à mi-chemin entre positivité et nécessité (Quaghebeur, 1998: 208).

Ceci dit, il devient symptomatique de voir les critiques accorder dans le courant des années quatre-vingt de moins en moins d'importance, voire de pertinence pour l'écriture, au fait que l'écrivain ait choisi d'écrire *ici*, au lieu d'opter pour l'exil parisien ou français. Dorénavant, il ne revient qu'aux seuls écrivains de juger des motifs qui les poussent à écrire *ici* ou *à Paris*, sans que l'on puisse en déduire un quelconque malaise identitaire exprimé ou enfoui. Désormais, cet ancien « choix cornélien » indiffère les auteurs et les critiques[3].

Preuve que l'*ici* est désormais un acquis, mais, rappelle Quaghebeur, « N'en déplaise à d'aucuns, nous ne sommes pas des écrivains français » (Quaghebeur, 1996) ; ce dont la critique française rend compte quand elle affirme, comme Dominique Viart que : « Selon que l'écrivain publie la première édition de ses livres en son pays ou en France, il ne se destine pas exactement aux mêmes lecteurs. Lorsque Jean-Philippe Toussaint, Amélie Nothomb ou Eugène Savitzkaya font paraître leurs livres en France, ils écrivent à l'intérieur de la littérature française, quel que soit le sentiment qui les attache à la Belgique » (Viart & Vercier, 2005: 8) ; ce qui n'en demeure pas moins une perspective hexagonale sur les littératures périphériques. C'est à l'aune de cette nouvelle approche positive et simultanément indicielle des lettres belges de langue française que nous nous proposons non pas d'assigner une nationalité à cette *salle de bain*, mais plutôt d'en décrypter les symptômes d'une *belgité* qui n'a plus à se mettre en évidence ou à l'affiche.

Mais venons-en à cette « salle de bain », qui fit couler autant d'encre que d'eau ! Le roman narre le récit d'un homme aux prises avec un narcissisme touchant à la psychose, voire aux troubles obsessifs compulsifs, refusant de quitter sa salle de bain : « Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu » (Toussaint, 2005: 11). Le roman est divisé en trois parties

3 *Cf.* l'éditorial « Les écrivains belges sont nés quelque part », *La Revue Nouvelle*, nº 3, *Écrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 22.

interchangeables du point de vue narratif, curieusement intitulées : « Paris », « l'hypoténuse » et à nouveau « Paris », après une brève escapade tout sauf romantique à Venise : « Je partis brusquement, et sans prévenir personne. Je n'avais rien emporté » (*idem*: 53) ; ce qui accentue le brouillage ironique et ludique des pistes du récit.

Jan Baetens a fort bien dégagé la place de ce roman dans la nouvelle phase littéraire belge francophone et interrogé de façon très générique son rapport sous-entendu ou indirect à la Belgique par-delà l'humour et le détournement des clichés : « Reste enfin à se demander si Toussaint, qui n'a jamais caché ou renié ses origines belges, a également écrit un roman belge. À première vue, la réponse paraît simple : pas du tout (…). Toutefois, peu à peu, une légère suspicion émerge, et au fur et à mesure que l'on avance dans *La Salle de bain*, le narrateur se manifeste de plus en plus clairement comme belge (…) » (Baetens, 2003: 522).

En effet, plusieurs indices relevés en passant (en lisant) laissent distinctement entendre que nous sommes en présence d'un narrateur et d'un écrivain qui n'escamote pas sa *belgité*, voire qui la distille, avec le même souci ludique et impassible avec lequel il conçoit l'écriture romanesque dans son ensemble.

En fait, c'est à partir de l'« hypoténuse » que ces traces indicielles deviennent consistantes jusqu'à en dégager une identité qui n'est plus vraiment de l'ordre du creux. À Venise, le narrateur se met à écouter des conversations de touristes tout juste débarqués dans le couloir de l'hôtel :

> Je les entendais converser – en français – sur le palier, vraisemblablement sur le pas de leur porte, des œuvres de Titien, de Véronèse. L'homme parlait d'émotion véritable, de sensation pure. Il se disait touché par les tableaux de Véronèse, sincèrement touché, indépendamment, disait-il, de toute culture picturale (ce sont sûrement des Français, me dis-je) (Toussaint, 2005: 58).

Parenthèse très parlante si l'on sait le rapport de la culture belge à la création picturale.

Par ailleurs, le bref et impassible séjour dans l'hôtel fut également l'occasion de nouer un rapport de complicité et de confidence avec le barman. Ici, sous prétexte du

cyclisme, et par vedette interposée, chacun choisit son camp dans l'interlangue sportive et ludique : « L'absence d'une langue commune ne nous décourageait pas ; sur le cyclisme, par exemple, nous étions intarissables. Moser, disait-il, Merckx, faisais-je remarquer au bout d'un petit moment » (*idem*: 58).

De même, la ferveur footballistique du narrateur, uniquement vécue sur le petit écran, loin de la socialité des stades, se traduit par l'organisation de matchs imaginaires lors du championnat du monde, sous forme de colonnes d'équipes, mais qui n'en sont pas moins l'expression d'une appartenance identitaire :

Dans la première, j'avais inscrit le nom de cinq pays : la Belgique, la France, la Suède, l'Italie et les États-Unis et à côté, dans la seconde, je consignais les résultats de mes parties de fléchettes. Après cette première phase, éliminatoire, j'organisai une rencontre entre les deux équipes nationales ayant totalisé le plus de points. La finale opposa la Belgique à la France. Dès la première série de lancers, *mon* peuple, très concentré, prit facilement l'avantage sur *ces* maladroits de Français (*idem*: 89s, c'est nous qui soulignons). On aura noté la nette dichotomie *mon* vs *ces* !

De retour à Paris, le narrateur se fait très formellement rappeler à l'ordre et à l'extranéité identitaire par rapport à la République. C'était avant Schengen et l'ouverture des frontières internes de l'Union Européenne, mais l'avertissement de la jeune femme de la police est à prendre comme un rappel identitaire auquel les lettres belges de langue française continuent à se heurter dans leur rapport au centre et à l'Hexagone : « Circulez, dit-elle, et n'oubliez pas que vous êtes à l'étranger, ici » (*idem*: 128).

Cette réprimande n'a pas été de nature à inquiéter outre mesure notre Belge exilé. En fait, le lendemain, il rentrait dans son appartement et retrouvait sa « salle de bain », Edmonson, son amour et sa quiétude.

Bibliographie :

AMETTE, Jacques-Pierre (1989). « Le nouveau 'nouveau roman' », *Le Point*, 16 janvier.
BADIR, Sémir (1993). « Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ? », *Écritures*, n° 5, pp. 8-21.

BAETENS, Jan (2003). « 1985 – Jean-Philippe Toussaint publie *La salle de bain* », (J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis & R. Grutman dir.), *Histoire de la littérature belge 1830-2000*, Paris : Fayard.

BESSIÈRE, Jean (2010). *Le roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris: PUF.

DEMOULIN, Laurent (1991). « Pour un roman sans manifeste », *Écritures*, n° 1, pp. 8-21.

DEMOULIN, Laurent (1997). « Génération innommable », *Textyles*, n° 14, pp. 7-17.

HUGOTTE, Valéry / MOURIER, Pierre-François (1995). « Le roman en question I », *Prétexte*, nº 7, décembre, pp. 34-40.
LIPOVETSKY, Gilles (1983). *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris: Gallimard.
MERTENS, Pierre (1976). « De la difficulté d'être Belge », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2557, pp. 4-11.
QUAGHEBEUR, Marc (1996). « Une arche inachevée », *Textyles*, n° 13, pp. 137-148.

QUAGHEBEUR, Marc (1998a [1982]). *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles: Labor.

QUAGHEBEUR, Marc (1998). « Et si nous cessions d'hypostasier la langue ? », (A. Pickels & J. Sojcher dir.) *Belgique toujours grande et belle*, Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. Complexe, pp. 202-210.

RABAUDY, Martine de (2001). « Les enfants de Minuit », *L'Express*, 27 décembre.

SALGAS, Jean-Pierre (1989). « Sur deux photos de groupe », *La Quinzaine Littéraire*, n° 532, 16-31 mai 1989, pp. 23-26.

SCHOOTS, Fieke (1997). *« Passer en douce à la douane ». L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2005 [1985]). *La salle de bain*, Paris: Minuit.

VIART, Dominique (1993). « 'Nouveau Roman' ou renouvellement du roman ? », (Fr. Baert & D. Viart dir.), *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives,* Louvain: Presses Universitaires de Louvain.

VIART, Dominique / VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas.

« QUI A PEUR D'HERVE GUIBERT ?... » LA LITTERATURE DES ANNEES 80 SOUS LE REGIME DES IMAGES

NOEMIE CHRISTEN
MC Minstitut UNISG
noemie.christen@unisg.ch

Résumé : Vivre ou mourir : tel est l'enjeu traversant de part en part la trilogie autobiographique d'Hervé Guibert, véritable chronique du sida. Puisant leur matériel biographique dans les années cruciales de la décennie 1980, les trois livres que sont *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le Protocole compassionnel* (1991) et *L'Homme au chapeau rouge* (1992) se font également les témoins d'une autre révolution opérée par trois dispositifs visuels qui, dans les années 80, prennent pour objet à l'instar du narrateur les malades du sida. Médias de la communication, techniques de visualisation médicale (radiographie, endoscopie, échographie ...) ou encore médias artistiques (photographie, vidéo, ...) convergent sur le corps de l'auteur lui tendant leurs sournois miroirs - déformants. L'effroi est d'autant plus remarquable qu'il renverse bon nombre de stéréotypes attachés aux corps des années 80 tournées vers la beauté, la performance et le muscle. Le lecteur devient spectateur, les descriptions faisant place peu à peu aux apparitions du jeune auteur à la télévision. Se réapproprier une image de soi dans un geste d'*automédiation* maximal en orchestrant par avance sa résurrection littéraire devient le motif parcourant ces trois livres, celui d'une beauté intolérable.
Mots-clés : sida fiction - intermédialité – automédiation **–** corporalité – image – posture - télévision.

Abstract : this paper proposes a specific reading of Hervé Guibert's intermedial way of exposing his own disease in his literary work.
Keywords : Aids fiction – intermediality – automediation – physicality – image – posture - television.

> *Eh bien sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal.*[1]

Les récits de la trilogie autobiographique d'Hervé Guibert[2] prennent racine dans les années 1980 lorsque les premières allusions au virus HIV paraissent dans les journaux aux USA pour faire retour en France. Se situant au cœur de cette actualité trépidante des premiers diagnostics et traitements de la maladie sur fond de fausses alertes et de bruits parfois les plus fantaisistes, les récits de ces trois livres dressent une véritable chronique du sida. Mais si les textes se taillent un costume d'époque à leur juste mesure, c'est que cette histoire passe par celle du sujet individuel, qui à la première personne ne dissimule rien à son lecteur et laisse, derrière les rideaux de l'écriture, traîner ses secrets. Revenant sur les ressorts tragiques de sa contamination dans le fragment 19 de *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le narrateur Hervé Guibert passe en revue les années cruciales de la décennie : « 80 aura été l'année de l'hépatite que Jules m'a refilée d'un Anglais qui s'appelait Bobo, et que Berthe a évitée de justesse par une injonction de gammaglobuline » (Guibert, 1990 : 58) et ainsi de suite. La chaîne de personnages amis ou amants du narrateur, évoqués longuement au cours de cet extrait comme les acteurs plus ou moins directs du fléau, sont ainsi tous « liés par un sort thanatographique commun » inaugurant « une ère active de malheur » (*idem*: 147).

L'œuvre triptyque de notre auteur se laisse donc approcher comme une littérature mêlant obsession de la sexualité et angoisse de la mort, symptôme de cette vague de liberté sexuelle des années 1970, très vite mêlée aux reflux provoqués par le sida, les années 80 marquant le tournant d'une nouvelle économie des forces politiques et sexuelles, celle d'un monde basculant de la libre consommation à la surveillance des

[1] Francis Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvestre*, Skira, Genève, 1976, p.52.
[2] Il s'agit de *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel* et *L'Homme au chapeau rouge*, volumes publiés aux Editions Gallimard, Paris : 1990, 1991, 1992.

appétits. Depuis toujours l'écrivain des Editions de Minuit (passant chez Gallimard à partir de la trilogie) affirme donc avoir mis son écriture sous le signe de la chair, en quoi il n'est certainement pas le seul. Mais si le corps, la maladie, ou encore le couple d'éros et thanatos constituent autant de thèmes déclinés jusqu'au vertige par le jeune auteur, la perspective qui sera la nôtre choisit d'explorer un angle différent. Car la morbidité érotique paraît n'être que la part décollée d'une visée d'ensemble qu'elle éclaire, signalant le moment clé d'une histoire médiatique, médicale et artistique qui passe par le corps réel ou fantasmé de l'auteur. En effet, le XXème siècle aura inventé conjointement le cinéma et la radiographie, puis la télévision.

L'œuvre d'Hervé Guibert se fait l'écho de trois dispositifs visuels qui, dans les années 80, prennent pour objet les malades du sida. Les premières images sont proposées par les médias de la communication (presse, TV, ...) chargés de véhiculer l'information sur la maladie. Parallèlement, dans le cadre de la clinique, les techniques de visualisation médicale (radiographie, endoscopie, échographie ...) offrent aux malades une vision toujours plus fine de l'intérieur de leurs corps afin de mesurer la progression du mal. Enfin, les médias artistiques (photographie, vidéo, ...) proposent un ultime miroir que les malades se tendent souvent à eux-mêmes, se réappropriant ainsi une image de soi. L'entreprise autobiographique guibertienne se situe à l'exacte intersection de ces différents flux visuels tiraillant les malades, à commencer par le narrateur, et propose en filigrane une lecture de ce tournant de l'histoire contemporaine.

Ces pages tenteront de cerner les points de jonctions de ces différents discours iconographiques et d'analyser comment une œuvre littéraire strictement textuelle s'en fait le réceptacle. En effet, Hervé Guibert manifeste le désir d'un « livre total », un *Gesamtkunstwerk*, - un idéal déjà formulé par les avant-gardes, des surréalistes aux situationnistes, et avant eux par les romantiques (Wagner, Mallarmé etc.) qui prendra sous sa plume les traits d'un « livre infini » (*idem*: 36) ou de ceux de « tous les livres possibles » (*idem*: 70). Mais le jeune auteur entend réaliser ce projet de totalité via la multiplicité des médias dont dispose cette fin de XXème siècle, les médias artistiques (photographie, cinéma, vidéo, jeu vidéo etc.) s'articulant aux « médias médicaux » et aux *massmédias*, en particuliers à la télévision. Cette lecture propose également

d'étudier la signification profonde de ce corps pathologique mis en scène et en images dans la trilogie à partir de ces trois dispositifs. En effet, d'une part, la *posture physique* de l'auteur narrateur personnage Hervé Guibert renverse bon nombre de stéréotypes esthétiques et moraux attachés au corps des années 80. D'autre part, au seuil de la mort, rédigeant son « livre condamné » (*idem*: 220), l'auteur fait si bien rimer corps et corpus que c'est également toute une *posture littéraire* singulière qui transparaît, creusant un nouveau sillon dans le champ controversé de la littérature contemporaine.

La maladie entre médias et médecine : une histoire de médiations

L'apparition du sida sur la scène publique brise les barrières habituelles d'intimité entre médecins et patients, soumis continuellement à l'impératif du « tout dire », rapidement suivi d'un « tout montrer » au service de la prévention du virus HIV. La maladie vient au fond personnifier de manière très visuelle le système immunitaire défaillant, jusqu'ici considéré comme une pure abstraction, le virus HIV étant d'abord manifeste sous la forme d'une maladie de peau comme la lèpre et la syphilis. Cette défiguration physique s'accompagne d'un discours sémiologique, le sida qui ronge les corps devenant rapidement selon l'expression de Susan Sonntag « une métaphore » (Sontag, 1998).

Cette perte de visage et d'identité est paradoxalement contrebalancée par l'envahissement d'images de corps contaminés sur le petit écran, la maladie et la mort observées en direct prenant des allures de spectacle.[3] Valéry Luria autre praticien de ce genre fin de siècle de la « sida-fiction » (Sarkonak, 1997: 7) perçoit dans ce phénomène une expérience multisensorielle et audiovisuelle lui permettant d'appréhender sa maladie : « Plus l'itinéraire du SIDA s'allongeait à travers mon corps, plus j'avais envie de lire au sujet des maladies, ne serait-ce que sur un écran de télévision, de les toucher, ne serait-ce que sur mon corps, de les écouter. » (Luria, 1985: 133) Suivant la

[3] Outre l'engagement des écrivains et des artistes atteints par le virus, l'implication de vedettes issues notamment de l'univers du sport tel que Magic Johnson a largement contribué à attirer l'attention des médias sur le phénomène dans un but d'information et de prévention.

progression du virus dans son flux sanguin, Hervé Guibert convoque le langage du jeu électronique courant à l'époque pour décrire l'attaque des T4 défenseurs de l'organisme par les leucocytes :

Sur l'écran du jeu pour adolescents, le sang était un labyrinthe dans lequel circulait le Pacman, un shadok jaune actionné par une manette, qui bouffait tout sur son passage, vidant de leur plancton les différents couloirs, menacé en même temps par l'apparition de shadoks rouges encore plus gloutons. (Guibert, 1991: 13).

Cette image belliqueuse à l'arrière-goût de science-fiction se révèle assez typique du discours des mass-médias de la décennie, à en croire Susan Sontag : « (…) le développement de la maladie est décrit comme une guerre sophistiquée à laquelle nous préparent (et nous habituent) les fantasmes de nos dirigeants ainsi que les jeux vidéo. A l'ère de *Star Wars* et de *Space Invaders*, le sida s'est révélé être une maladie idéalement compréhensible » (Sontag, 1998: 137).

L'image du *videogame* entraîne également l'idée que le virus est le véhicule d'informations génétiques. Cette transformation des cellules par le virus connaît un déplacement du jargon médical vers l'univers informatique, la métaphore virale désignant les programmes pirates : les « virus du *software* ». Médias et médecine puisent à nouveau dans un registre commun pour désigner leurs maux inédits.[4] Mais la visualisation grandissante de l'évolution virale produite par l'imagerie médicale agit directement sur l'imaginaire des malades, soudain démunis face à cette portée au grand jour de leur hémoglobine. Le narrateur du *Protocole compassionnel* dit cette perte d'intimité et de confidentialité : « Mon sang démasqué, partout et en tout lieu, et à jamais, à moins d'un miracle sur d'improbables transfusions, mon sang nu à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche quand je marche qui me vise à chaque instant » (Guibert, 1991: 14).

[4] « Il n'est sans doute guère surprenant que le plus récent élément transformateur du monde moderne, l'ordinateur, emprunte des métaphores issues de notre plus récente maladie transformatrice » affirme Susan Sontag à propos du virus HIV (*idem*: 200).

Au fond, la nature virale de la maladie est comme mimée par les mass-médias, véritable gangrène véhiculant, à une vitesse éclair, nouveaux traitements et fausses rumeurs à la manière du sida justement. Hervé Guibert accuse cette contamination publique non sans ironie dans *L'Incognito* accusant les médias eux-mêmes d'être le véhicule du virus: « Ce n'est pas ma veine : j'attrape tout ce que je touche, tout ce que je lis qui existe. C'est en lisant les journaux que j'ai contracté le sida. Je suis immuno-déficitaire. » (Guibert, 1989: 180).

Parallèlement à cette mise à nu médiatique, le développement de l'anatomie agrandit les possibilités d'exploration visuelle du vivant. « Le savoir anatomique du passé, extrait sur le mort, restait nimbé d'une aura effrayante. L'imagerie du corps au XX[ème] siècle a pour première caractéristique d'être une imagerie du vivant et d'offrir à tous le moyen de regarder sans violence à l'intérieur du corps. »[5] On se souvient de la fascination romantique du jeune héros du roman de Thomas Mann, *La Montagne magique,* Hans Castorp, pour le cliché pulmonaire de Claudia. Les nouveaux rayons et caméras de la fin de XXème siècle passant au radar l'intériorité des êtres offrent dans leur précision une vision moins calme, les images n'étant pas sans produire l'effroi.

L'œuvre d'Hervé Guibert, saturée de ces examens plongeants, en témoigne. Les visions viennent parfois court-circuiter le récit : « Les clichés de l'IRM, imagerie par résonance magnétique, ont révélé des « zones floues » dans la matière blanche du cerveau. Me remémorer m'est difficile. » (Guibert, 1991: 211) De même l'épisode de la fibroscopie vécue « comme un viol » constitue l'ultime traumatisme de cette descente narrative dans les profondeurs de l'âme et du corps.[6] Hervé Guibert guettant sur l'écran le dessin de ses viscères se fait même parfois son propre chirurgien sollicitant le concours du lecteur pour saisir la portée de l'évolution de son mal : « C'est mon âme que je dissèque à chaque nouveau jour de labeur qui m'est offert par le DDI du danseur

[5] Anne Marie Moulin, « Le corps face à la médecine », *in* Courtine, 2006: 56.

[6] L'image de la douleur sert bien de tranquillisant au narrateur, comme l'analyse Vincent Kaufmann, à propos de l'épisode sanglant de l'ablation du ganglion filmé en direct dans *L'Homme au chapeau rouge*. « Une douleur sans image, une douleur qu'il est impossible de s'imaginer est insupportable, inimaginable justement, alors que représentée, elle devient supportable, voire même désirable. L'endorphine, en fait c'est l'image. », *cf.* « Hervé Guibert : avatars de la téléincarnation », *in* Ochsner & Grivel, 2001: 186.

mort. Sur elle, je fais toutes sortes d'examens, de clichés en coupe, des investigations par résonance magnétique, des endoscopies, des radiographies et des scanners dont je vous livre les clichés, afin que vous les déchiffriez sur la plaque lumineuse de votre sensibilité. (*idem*: 94s).

L'hypermédiatisation exhibant une surface de corps, sorte de « moi-peau » (Anzieu, 1985) ainsi que l'hypermédicalisation de son substrat interne, appelons-le le « moi profond », influencent cette littérature du sida à la première personne glissant d'une culture de l'aveu – orale et écrite - à une culture de l'exposition maximale s'appuyant sur le registre visuel, conformément à l'entreprise d'Hervé Guibert d'« aller jusqu'au bout d'un dévoilement » (Guibert, 1991: 31). Cette cartographie de l'être entier sort des hôpitaux pour envahir l'imaginaire artistique, poursuivant cet idéal de transparence à soi et d'introspection. Jamais siècle n'aura été aussi loin dans la poursuite du principe socratique « connais-toi toi-même ! », une invitation qui dans la tradition philosophique exclut pourtant longtemps le corps.

Cette connaissance physiologique élargie ne conduit pas pour autant à l'omnipotence de la médecine. Elle entraîne davantage une certaine volonté de maîtrise chez le patient négociant la redistribution des rôles avec le médecin comme c'est le cas dans la trilogie. Hervé Guibert confie vouloir « manier parfaitement le jargon des médecins » (*idem*: 123) ou encore « faire [s]oi-même les prises de sang » (*idem*: 250) accomplissant sur le plan fictionnel le projet utopique formulé par Descartes d'être « médecin de soi-même ». (Aziza-Shuster, 1972) Automédiation rime alors étroitement dans cette œuvre avec automédication.

Si Hervé Guibert entend se soustraire via l'écriture et la multiplicité des supports aux objectivations d'autrui et s'autodiagnostiquer, c'est bien pour se soustraire à l'autorité médicale et échapper à sa vérité, renverser un tabou. Suite à l'hypocrisie qui envahit le discours sur les malades du sida - à commencer par celui tenu sur la mort de Michel Foucault les médecins diagnostiquant officiellement un décès dû à des « manifestations neurologiques venues compliquer un état scepticémique » (Buot, 1999: 184) - Hervé Guibert restera obsédé par la question du travestissement de la vérité

médicale. Toute son œuvre intermédiatique est mise au service d'un seul but : s'autofonder dans un fantasme de « naître à soi-même ».

Ce vœu de soustraction transparaît d'abord dans la relation complexe que le narrateur entretient avec ses parents affirmant : « Mon souci principal, dans cette histoire, est de mourir à l'abri du regard de mes parents. » (Guibert, 1990: 16) Dans la logique de l'anti-fils prodigue qu'est Hervé Guibert, la publication d'un livre comme la diffusion d'un film à la télévision permet de sortir du cercle intime pour échapper à la récupération parentale en rompant publiquement le lien généalogique.[7]

L'égotisme littéraire au sens de la trilogie s'accompagne donc d'une évacuation de toute instance d'autorité contraignante, qu'elle soit parentale ou médicale, ce dernier geste trouvant de larges échos dans l'histoire de l'autobiographie. Montaigne incarne l'un des premiers partisans de l'automédication, préconisant dans ses célèbres *Essais* un traitement moral de la maladie physique par la maîtrise des passions, refusant les drogues médicinales qu'on cherche à lui administrer. De même, Rousseau, père présumé de l'autobiographie, atteint de troubles urinaires affiche un discours anti-médical. Alors que les médecins voient en lui un malade imaginaire et diagnostiquent une origine psychique du trouble, l'écrivain des Lumières est convaincu de la réalité organique de son mal à tel point qu'il exige sur son testament l'autopsie de son cadavre pour qu'enfin la vérité de son corps fasse jour. (Grisi, 1996) Parmi les contemporains d'Hervé Guibert, Serge Doubrovsky, père revendiqué de l'autofiction est connu pour avoir contesté l'autorité médicale. Le narrateur éponyme de *Fils* lors d'une séance de psychanalyse se substitue littéralement à son analyste via la fiction, et ce après l'avoir tourné à la dérision et avoir lui-même décortiqué son propre cas.

Corps « sain » / corps sidéen : le paradoxe des années 80

[7] Cette négation de l'origine se poursuit dans cette incise : « Non, mes chers parents, vous en récupérerez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric. (…) Vous apprendrez ma mort dans un journal. » (Guibert, 1991: 63)

Nous l'aurons compris, médias et médecine convergent dans leurs discours et certaines de leurs préoccupations autour d'un même objet : à savoir le corps. La décennie place le corps au centre de l'attention avec l'avènement du yoga, des salles de sport et des médecines parallèles, la littérature du sida offrant un violent contrepoint à ce discours du bien-être. Cette canalisation de l'énergie physique et psychique prônée dans les années 80 pour se transformer en force de travail sert ce nouveau paradigme d'existence qu'est l'entreprise. Les impératifs de la santé, du sport et de la sexualité deviennent les indispensables ingrédients d'une bonne hygiène sociale, mais aussi d'une aliénation.

> Tel est le paradoxe de la biopolitique des années 1980 : ces trois vecteurs majeurs de la construction de soi qui ont toujours été la santé (et le souci qu'on en prend), le sport (en tant qu'éthique du corps) et la sexualité (comme mode principal de subjectivation) se trouvent à ce point encouragés, stimulés, surveillés par des dispositifs nouveaux qu'ils figurent bientôt trois formes d'assujettissement inédites, les trois sites d'une *expropriation* du corps (Cusset, 2006: 271).

Les progrès récents en matière de médecine chirurgicale du sexe et de greffes ainsi que les inventions du clonage laissent entrevoir différentes figures de surhommes : le mutant ainsi que le cyborg, cousins du clone virtuel du côté des techniques de numérisation.[8] Le cinéma hollywoodien est envahi depuis la fin des années 1970 d'images de Samson et d'Hercule, l'excellence des effets spéciaux augmentant leur puissance. *Rocky* (1976), film de John G.Avildsen, interprété par Silvester Stallone, les différentes versions de *Superman* (sorties entre 1978 et 1987) ou encore *Terminator* (1985) réalisé par James Cameron pour ne citer que quelques films marquent les esprits et formatent encore davantage une représentation de la virilité comme machine à suer. Au milieu de ces corps « sains », musclés et bronzés prônés par l'industrie cosmétique, la chirurgie esthétique et le septième art, le pâle et décharné Hervé Guibert résiste donc à sa manière à ce spectacle. En effet, clivé entre adolescence et grand âge, le corps du narrateur de la trilogie s'est littéralement soustrait du temps. *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie,* se termine d'ailleurs sur cette silhouette gracile, promesse lointaine et

[8] Voir Yves Michaud, « Visualisations : Le corps et les arts visuels », *in* Courtine, 2006: 431-451.

utopique de résurrection : « Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant. » (Guibert, 1990: 267).

Mais par la monstration de ce corps rongé et asexué, Hervé Guibert inverse surtout les valeurs morales et esthétiques véhiculées par son époque ainsi que les normes de genre. A l'activisme, l'optimisation, le contrôle et la jouissance de l'esprit d'entreprenariat ambiant, Guibert oppose la passivité apparente et l'économie des forces. L'écriture comme le film qui le portraiture témoignent d'un aveu d'impuissance, celle d'être acteur de son temps. Or c'est par cette désertion même qu'il en devient l'un des plus sûrs représentants, son corps atrophié faisant office d'un éloge de la faiblesse, stigmate d'un autre corps, glorieux et ressuscité, produit par l'image.

De même, alors que beauté et performance sexuelle sont érigées en valeurs suprêmes de la décennie, l'auteur confesse dans *Le Protocole compassionnel* l'effroi dans le miroir et la perte du désir. Peinant à se retourner dans son lit, il avoue ainsi : « (…) j'ai l'impression que [mes jambes] sont des trompes, j'ai l'impression d'être un éléphant ligoté (…). » (Guibert, 1991: 11). La métaphore animale, lourde de sens, induit l'annihilation du symbole phallique. Le retournement est d'autant plus intéressant qu'il s'opère au sein de l'œuvre elle-même. En effet, nombre de récits d'Hervé Guibert antérieurs à la maladie tels *Des Chiens*, *Les aveugles* ou *Vous m'avez fait former des fantômes* célèbrent à travers une liste de protagonistes bien membrés, les ébats maîtrisés – homosexuels ou hétérosexuels. La jouissance du jeune loup y est à tel point centrale que certains critiques ne manquent pas de lire derrière cette obsession du mâle, une certaine misogynie normalisante.[9] La rédaction de la trilogie signe donc également un tournant dans la représentation de la masculinité, véritable « crépuscule du pénis »[10].

Or, le média de la télévision va jouer un rôle crucial dans l'évolution du corps chez Hervé Guibert, signant même l'aboutissement de son projet. C'est en effet

---

[9] Voir notamment Owen Heathcote, « L'érotisme, la violence et le jeu dans Vous m'avez fait former des fantômes », *in* Sarkonak, 1997.

[10] Jean-Jacques Courtine « Balaise dans la civilisation : mythe viril et puissance musculaire », *in* Courtine, 2011: 462.

précisément dans les années 80 que la sexualité envahit le petit écran, et ce des spots publicitaires aux séries érotiques comme les « séries roses » sur FR3 et le film hebdomadaire sur Canal +. Ainsi Hervé Guibert donne à voir en imagination au travers de ses romans le sida qui en parallèle ronge les autres corps, ceux qui faute de télévisualité nous sont soustraits. Cependant la productrice de TF1 Pascale Breugnot – qui est par ailleurs la productrice de bon nombre de programmes sur la sexualité pionniers – est aussi la personne qui commande à l'écrivain un film autobiographique sur son quotidien de malade de sida - *La Pudeur ou l'Impudeur*. Conscient de l'exhibitionnisme d'une telle démarche, l'écrivain parlera de Pascale Breugot comme d'une « charognarde ». La télévision de la décennie 80 est en effet engagée dans une course à l'audience et tous les moyens sont bons : depuis quelque temps, les *reality shows* sont de vrais succès. (Buot, 1999: 255) Le film passe à la télévision sur la première chaîne en 1992 montrant Hervé Guibert aux toilettes, chez le masseur, dans sa baignoire, nu et mourant offert en pâture aux téléspectateurs.

L'écrivain use donc de la même *stratégie*, du même mode « d'être au monde » que le corps sain des années 80, à savoir *se montrer*. Les deux versions du corps - le corps idéal de la décennie et le corps sidéen - s'affrontent sans se réconcilier dans un régime commun, l'image projetée sur écran, répondant à une irrépressible « pulsion scopique » selon l'expression de Laura Mulvey (Mulvey, 1975). Contrairement à François Cusset qui décrivait ainsi : « Le sida n'optimise pas les corps, il les saccage, il ne les montre pas, mais les rend invisibles » (Cusset, 2006: 282), Hervé Guibert entreprend de montrer les affres de cette souffrance physique cette fois en dehors du livre. Le jeune auteur n'aura certes pas été le premier écrivain à traiter du sida dans les médias, loin s'en faut, puisque avant lui, Rock Hudson ou Jean-Paul Aron ouvrent la voie mais il est le pionnier de son incarnation, rendant la maladie lisible autant que visible via une écriture et une posture autobiographique, au plus près de son corps, au plus près de sa vie. Il aura poussé à son extrême limite le principe de tauromachie autobiographique prôné par Michel Leiris, « payer de sa personne », au-delà de l'aveu donc puisque l'écrivain contemporain n'a plus rien à confesser, et obéit à une autre injonction : s'exposer.

Un épisode du *Protocole compassionnel* marque l'apogée de ce conflit ontologique entre corps sain et corps sidéen : celui des retrouvailles du narrateur avec son ami d'enfance, Djanlouka, ancien voisin d'origine arabe dont il confie avoir été secrètement amoureux. Depuis quelques pages déjà, le jeune homme rôde autour du narrateur sur sa moto rouge – attribut viril par excellence - poussé par la curiosité devant le physique décharné du jeune Hervé :

(…) il voulait en voir plus que les autres. » Les deux hommes concluent ensemble un premier marché : se montrer nu l'un à l'autre.

> Nous nous déshabillâmes face à face sur la terrasse, moi en prenant garde de ne pas m'étaler en enlevant mon jean sur une jambe puis l'autre, et lui en une volte-face, comme par magie, pendant que je continuais à trimer pour mon déshabillage, se retrouva nu, splendide et pur. (Guibert, 1991: 183s).

L'effeuillage marque le décalage des forces entre la lenteur maladroite du malade et l'agilité merveilleuse du second. Puis, le récit glisse de la contemplation réciproque à l'acte lorsque Djanlouka demande à pénétrer le narrateur. S'ensuit une lutte des corps dans laquelle l'inégalité transparaît. Hervé Guibert apparaît passif et fragile face aux déchaînements de violence et de pulsion de son partenaire, le tout exprimé dans un langage cru : « Ca me faisait mal, aucune jouissance, j'étais trop bouleversé. Djanlouka fut rapide dans sa besogne et négligea la mienne comme un Arabe, dans l'ivresse de sa chevauchée il me crachait dessus, (…). » (*idem*: 184). La scène de copulation symbolise la rencontre de deux rébellions, oxymore et métissage des corps combattants réunis dans une même tentation : risquer la mort. La figure de Djanlouka renvoie dans ce duel à un autre soi-même, sorte de double projectif devant lequel le narrateur ne peut qu'avouer sa défaite.[11]

---

[11] Il conviendrait de mettre en lien cet épisode avec celui plus conquérant de la « transsubstantiation » d'ordre cannibale, opérée fantasmatiquement par Guibert à la vue du corps appétissant d'un ouvrier au travail : « Je manque tellement de chair sur mes propres os, dans mon ventre puisque je ne mange plus ni viande ni poisson depuis des mois, sur ma langue et sous mes doigts, dans mon cul et dans ma bouche ce vide que je n'ai plus envie de combler, que je deviendrais volontiers cannibale. Quand je vois le beau corps dénudé d'un ouvrier sur un chantier, je n'aurais pas seulement envie de lécher, mais de mordre, de bouffer, de croquer, de mastiquer, d'avaler. » (*idem*: 106)

Cette lutte n'est pas s'en rappeler les douloureuses séances de gymnastique évoquées dans ses récits, comme ici dans *Le Protocole Compassionnel*, où le narrateur se compare à un jeune Marocain : « Boxer. Boxer comme le jeune Marocain, sur les vestiges de la piscine de Kontiki à Casablanca, face à l'océan, sans personne à vaincre que soi-même. Boxer à poil dans le vide, dans l'infini, dans l'éternité. » (*idem*: 169) Le film de *La Pudeur et L'impudeur* insiste d'ailleurs sur cette image du corps en lutte, certains plans montrant Hervé Guibert dans son appartement, pris dans des gesticulations difficiles, boxant littéralement l'air, seul face à lui-même. Les quelques plans pris face à la caméra donnent l'impression que les poings s'adressent au spectateur, pris à témoin de cette lutte acharnée et solitaire, comme s'il manquait un adversaire. Car l'ennemi, sournois et latent, est tapi ailleurs, là où nul ne le voit.

Entre posture et imposture : mort et résurrection de l'auteur

Si « comparaison n'est pas raison » comme avertit l'adage, il est néanmoins difficile d'imaginer contraste plus saisissant que celui créé par la mise en regard des représentations du corps d'Hervé Guibert avec la place monumentale que celui-ci s'est taillé à son époque. L'amenuisement physique est en effet sans proportion avec la force de la posture de notre auteur. S'imbriquant dans la trilogie comme dans un anneau de Moebius, médecine et médias s'articulent à un troisième domaine dont il convient de rendre compte : le champ littéraire.

Force est de constater que les années 80 sont traversées par la mort sous toutes ses formes : outre l'ombre du sida, menace aussi celle plus souterraine de la dépression. Cette morbidité plane également sur le champ littéraire depuis que l'auteur a été décrété mort par Barthes et Foucault. L'acte de décès – celui du grand écrivain – ne se réduit

---

Sur le cannibalisme comme motif eucharistique chez Hervé Guibert, voir les analyses de Vincent Kaufmann dans « Geminga ou qu'est-ce qu'un événement littéraire ? », *Furor*, n° 28, mars 1997, Genève ainsi que dans *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.

pas à sa dimension symbolique ou métaphorique mais trouve des échos dans l'histoire : toute une série de grands intellectuels français disparaissent les uns après les autres à cette époque. Outre Michel Foucault mort du sida, Roland Barthes s'éteint accidentellement en 1980, Lacan en 1981. Dans les années 90, Gilles Deleuze et Guy Debord se suicident. Paradoxalement alors que la France se dépeuple peu à peu de ses penseurs et écrivains d'envergure, la scène littéraire ne reste pas déserte pour autant. En effet, une foule de nouveaux auteurs entrent en scène – et même avec grand fracas. On assiste donc à un envers et un endroit : la mort de l'auteur permet sa résurrection. A « l'auteur monument » succède « l'auteur événement » et ce passage est encore une fois intimement lié à l'avènement de la télévision.

On constate un pouvoir croissant de la télévision sur la littérature entre 1968 et 1981 - un pouvoir qui se manifeste surtout au travers d'émissions littéraires telles que « Ouvrez les Guillemets » et depuis 1975 « Apostrophes », toutes deux animées par Bernard Pivot. La télévision promouvant la littérature à la façon des salons littéraires d'antan voit la montée en puissance du pathos (de l'émotion) au détriment du logos (de la langue). Ce mode émotionnel et on serait tenté de dire « spectaculaire » va de pair avec un régime de la croyance : il s'agit de faire croire et de convaincre l'auditoire d'une vérité (Tudoret, 2009).

Hervé Guibert semble à lui seul avoir incarné cette posture paradoxale de l'auteur des années 80 : malade du sida, c'est alors qu'il est au seuil de la mort, qu'il renaît, ressuscite en littérature via l'écriture certes mais surtout via une écriture relayée par les médias et plus largement le régime de l'image. Il convient de rappeler qu'Hervé Guibert connaît la célébrité suite à la publication de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, un livre qui raconte, entre autres, la lente agonie de son ami – le célèbre philosophe Michel Foucault. A mi-chemin du disciple fidèle et du traître opportuniste, Hervé Guibert construit sa célébrité sur les vestiges de celle d'un autre, et pas n'importe lequel. D'ailleurs dans *A l'Ami*, face au penseur alité, Guibert se thématise « comme un espion », « comme un adversaire » visant « à lui survivre ». Il affirmera en effet à Bernard Pivot lors de son passage à l'émission littéraire *Apostrophe* avoir été « le *témoin* de la mort de Michel Foucault », sur le ton de l'apôtre.

On peut dire en quelque sorte qu’Hervé Guibert se fait le témoin de La Mort de L’Auteur - ou plutôt de la mort de « La mort de l’Auteur » - et du coup selon la logique de la dialectique négative celui de Sa Résurrection, sa déclaration le projetant sur le devant de la scène médiatique comme le mauvais disciple, l’héritier d’une certaine autorité mais subvertie et réinventée. Si Hervé Guibert fait figure de Judas, il n’en reste pas moins qu’il aura incarné une autre version de l’auteur, se mirant dans le double miroir du livre et de l’écran, une posture de *l’entre-deux* qui sera souvent celle des écrivains de sa génération.

La littérature ne pourra opérer ce retour dans le cas d’Hervé Guibert que via une automédiation maximale, l’écrivain occupant toutes les places. Auteur, narrateur, personnage de ses récits conformément au pacte autobiographique, il est également le scénariste, le cameraman et l’acteur de son film. La diminution du corps longuement décrite dans ses romans, décrépitude dont nous avons tenté de rendre compte, a pour pendant un besoin impérieux de réunir tous les moyens possibles pour se représenter et peut-être atteindre l’idéal – celui des dieux : être dans un même temps sujet et objet de cette contemplation. Un événement tiré du *Protocole compassionnel* mérite de retenir notre attention : se retrouvant accidentellement enfermé dans sa propre cave, le protagoniste lutte de toutes ses forces pour trouver les moyens d’en sortir. L’épisode qui se déroule dans l’obscurité est finalement interrompu par une projection de la mort du narrateur, apogée du supplice: « Alors je me vis réellement (…) » (Guibert, 1991: 83) L’énoncé est l’exacte transposition à la première personne de la parole biblique post-résurrectionnelle sur laquelle se fonde toute la dimension testimoniale de l’apostolat : les apôtres reconnaissent le caractère divin du Christ grâce à la vision des stigmates du supplice : « C’est alors qu’ils le virent. » L’épisode de la cave, à l’instar de la logique de l’entier de la trilogie, prend la forme d’un chemin de croix, dont l’ultime chapitre signe sa délivrance.

Nous l’aurons compris, jamais décennie n’aura produit d’images si nouvelles et puissantes, du registre médical au pornographique, du sport au cinéma, au service d’un impératif identique : le spectaculaire. Le champ littéraire n’échappe pas à l’esprit du

temps. Hervé Guibert entend assurer sa postérité grâce au pouvoir résurrectionnel offert par les différents dispositifs médiatiques qui se présentent à lui, une multiplicité de moyens assumée par le narrateur de la trilogie. Se comparant – dans un langage païen cette fois - à un pharaon dans le tombeau d'une pyramide « avec sa propre image démultipliée qui en désignera l'accès, ou au contraire le compliquera de détours, de mensonges et de faux-semblants » (*idem*: 113), il s'agit bien pour l'écrivain de laisser son lecteur dans le mystère, celui de l'incarnation – ou de la réincarnation. Au terme de ce parcours intermédiatique dans l'œuvre tardive d'Hervé Guibert, deux reflets d'une même réalité demeurent à l'horizon de nos attentes. La mort traverse l'œuvre, disloquant le corps au passage, pétrifiant son combat tandis qu'en même temps s'éternisent une figure, une souffrance enfin partagée et l'espoir vivant d'une victoire.

Bibliographie :

ANZIEU, Didier (1985). *Le Moi-peau.* Paris: Dunod.

AZIZA-SHUSTER, Evelyne (1972). *Le Médecin de soi-même*. Paris: PUF.

BACON, Francis (1976). *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvestre*. Genève: Skira.

BUOT, François (1999). *Hervé Guibert : le jeune homme et la mort*. Paris: Grasset.

COURTINE, Jean-Jacques (2011). *Histoire de la virilité, tome III : La virilité en crise ? XXème-XXIème siècle*. Paris: Seuil.

CUSSET, François (2006). *La décennie : le grand cauchemar des années 80*. Paris: La Découverte.

GRISI, Stéphane (1996). *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Paris: Desclée de Brouwer.

GUIBERT, Hervé (1989). *L'Incognito*. Paris: Gallimard.

GUIBERT, Hervé (1990). *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard.

GUIBERT, Hervé (1991). *Le Protocole compassionnel*. Paris: Gallimard.

GUIBERT, Hervé (1992). *L'Homme au chapeau rouge*. Pari : Gallimard.

GUIBERT, Hervé (2009). *La Pudeur ou l'Impudeur*, film diffusé sur TF1 le 30 janvier 1992. Paris: Collection auteurs.

HEATHCOTE, Owen (1997). « L'érotisme, la violence et le jeu dans *Vous m'avez fait former des fantômes* », *in* SARKONAK, Ralph (1997), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*. Paris: Lettres Modernes, pp.189-211.

KAUFMANN, Vincent (1997). « Geminga ou qu'est-ce qu'un événement littéraire ? », *Furor*, n° 28, pp. 3-24.

KAUFMANN, Vincent (2001). « Hervé Guibert : avatars de la téléincarnation », *in* OCHSNER, Beate & GRIVEL, Charles (2001), *Intermediale : kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, 10, Tübingen: Stauffenburg Verlag, pp. 185-197.

KAUFMANN, Vincent (2007). *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septantrion.

LURIA, Valéry, (1985). *La Chute de Babylone*. Paris: Belfond.

MICHAUD Yves, (2006). « Visualisations : Le corps et les arts visuels », *in* COURTINE, Jean-Jacques (2006). *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XXème siècle*, tome III. Paris: Seuil, pp.431- 451.

MOULIN, Anne Marie (2006). « Le corps face à la médecine », in COURTINE Jean-Jacques (2006), *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XXème siècle*, tome III. Paris: Seuil, pp. 15-71.

MULVEY, Laura (1975). « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol.16, n° 3, pp.6-18.

SARKONAK, Ralph (1997). « Une histoire de corps », in SARKONAK, Ralph (1997), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*. Paris: Lettres Modernes, pp. 5-22.

SONTAG, Susan (1998). *Le sida et ses métaphores*, in *La maladie comme métaphore*, trad. par Brice Matthieussent. Paris: Christian Bourgois.

TUDORET, Patrick (2009). *L'écrivain sacrifié : vie et mort de l'émission littéraire*. Paris: Editions Le Bord de l'eau.

WORTON, Michael (1977). « En (d)écrivant le corps, en imaginant l'homme : le « vrai corps » de Guibert », *in* SARKONAK, Ralph (1997), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*. Paris: Lettres Modernes, pp. 63-77.

« Apostrophes », Emission télévisuelle du 16 mars 1990.

« Ex Libris », Emission télévisuelle du 28 février 1991 (diffusée le 7 mars 1991).

COUTINHO, Ana Paula – Tout le reste n'est pas que roman…Inflexions et convergences dans la poésie française post-80
Intercâmbio, 2ª série, vol. 6, 2013, pp. 51-64

TOUT LE RESTE N'EST PAS QUE ROMAN… INFLEXIONS ET CONVERGENCES DANS LA POESIE FRANÇAISE POST-80[1]

ANA PAULA COUTINHO
Université de Porto - Instituto de
Literatura Comparada – Margarida Losa
amendes@letras.up.pt

Résumé: La poésie française post-80, c'est-à-dire, écrite et publiée à partir des dernières années 80, correspond-t-elle à une rupture ou à une réappropriation de certains axes de la modernité esthétique ? Quoique d'une façon brève et provisoire, étant donné le recul relatif, mon analyse cherche à répondre à cette question, tout en décelant des lignes structurantes qui portent en somme sur la littérature qui fait la transition entre le XXème et le XXIème siècles.

Mots-clés: poésie française post-80 - Jean-Claude Pinson - Jean-Michel Maulpoix - Yves Bonnefoy ; James Sacré

Abstract: Does french poetry written and published after the 1980's correspond to a disruption or to a re-appropriation of certain axes of aesthetic modernity? Even if in a provisional and brief way, the reading proposed here will try to answer this question, highlighting the structuring lines regarding the literature that marks the transition between the twentieth- and the twenty-first century.

Keywords : Post 80 French poetry -- Jean-Claude Pinson - Jean-Michel Maulpoix - Yves Bonnefoy ; James Sacré

[1] Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação » (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

« Poésie : piqûres de rappel contre l'oubli, contre l'usage, contre l'usure. »

Jean-Michel Maulpoix

Comme si tous les autres signes et indices, manifestes ou sous-jacents, dans les publications, dans les médias, dans les rayons des librairies ne suffisaient pas, le programme de ce rendez-vous est venu en quelque sorte confirmer que le roman ou, en somme, la prose narrative est devenue le premier synonyme, la métonymie par excellence, de la littérature[2]. Cette circonstance est d'autant plus significative que la porte avait été laissée ouverte à l'approche d'autres types de discours littéraires lorsque l'on a proposé comme sujet centripète et centrifuge de ce colloque, les questions qui se sont posées à la littérature (donc, non seulement au roman) dans la foulée d'une « force (in)tranquille des années quatre-vingt ».

Il paraît que l'intériorisation, voire la naturalisation, du côté ogre du roman ou du récit, aussi bien que le sentiment et de marginalité et d'élitisme des « happy few » auxquels Stendhal dédia (hélàs !) son roman *La Charteuse de Parme*, en1839, a déjà atteint le discours, les recherches, les *curricula*, somme toute, les intérêts et les activités au sein de l'université même, moyennant un plus au moins subtil silence teinté d'oubli. Nous pourrions aussi invoquer l'absence du texte dramatique, mais il se fait que, de celui-là, on parle de plus en plus à partir de la dramaturgie ou de ce nouveau domaine de recherches et d'enseignement désigné par « études théâtrales ».

Or, malgré le silence et / ou les provocations du genre « la poésie est inadmissible d'ailleurs elle n'existe pas » (Roche, 1972), ou bien *À quoi bon la poésie aujourd'hui* (Pinson, 1999, 2007) ou *À quoi bon encore des poètes ?* (Prigent, 1996), en une glose quelque peu réductrice de la célèbre question de Hölderlin - « À quoi bon des poètes en temps de détresse ? » - dans son élégie « Pain et Vin », la poésie continue toujours à être écrite et partagée, c'est-à-dire, publiée et lue, dans une proportion

[2] Rappelons que le célèbre et assez polémique Manifeste d'octobre 2007, « Pour une Littérature-Monde en français », subsumait aussi la dite littérature au roman…

comparativement modeste, certes, mais particulièrement stable ou fidèle. J'oserai même dire que les poètes français contemporains, peut-être bien plus que tous les autres auteurs européens, sont bien habitués au *requiem* à la poésie (ou à la littérature, tout court…), à savoir à un état de crise endémique, à un regard posé dans « la perte », comme dirait Jean-Michel Maulpoix, auteur d'un essai intitulé justement *Adieux au Poème* (2005), et comme si une « défense de la poésie » (comme on en a fait d'autres naguère) n'était désormais plus possible que sous cette forme à la fois indirecte et mélancolique.

Le côté minoritaire de la poésie moderne et contemporaine, associé à une forme d'élitisme qui puise dans la tradition de la modernité esthétique, notamment de sa vie littéraire, ou pour dire *bourdieusement*, du champ littéraire, coexiste, ou plutôt, s'enracine dans la ferme conviction que la poésie est non seulement le réel absolu (dans la tradition novalienne), mais qu'elle incarne aussi, et par excellence, l'absolu littéraire, prôné par le romantisme allemand d'Iéna. D'où cette situation paradoxale : tout en étant en marge des grands circuits de diffusion et de consécration actuels, de plus en plus soumis aux règles et aux rituels médiatiques, la poésie et l'idée de littérature moderno-contemporaine qui s'y associe, continuent de fonctionner comme *la* mesure sous-jacente de ce qui est ou de ce qui n'est pas littérature, au niveau du canon esthétique et, ce qui revient souvent au même, au niveau de la critique la plus spécialisée et la plus symboliquement autorisée.

Cela dit, il serait absolument réducteur et regrettable si, en voulant faire le point sur ce qu'a représenté pour la littérature française une période aussi intéressante que celle des années 80 et des années suivantes, nous ne regardions pas du côté de la poésie (et de l'essai critique qui lui est intimement lié), comme l'ont déjà fait quelques spécialistes lors d'un colloque qui s'est tenu à Londres, en 1986, et publié, deux ans plus tard, sous la direction de Philippe Delaveau, tout en utilisant un ancrage chronologique pareil à celui qui est à la base de ce rendez-vous : *La Poésie Française au Tournant des Années 80* (1988).

Il est pourtant vrai que ceux qui se sont penchés, à l'instar de Dominique Viart et Bruno Vercier, sur une description (aussi courageuse que stimulante, il faut le

souligner) de ce que l'on a appelé *La Littérature Française au Présent*, ont jugé que la poésie française au XX[ème] siècle, d'ailleurs considérée « d'une extraordinaire richesse », n'a pas subi de grands bouleversements, puisque « la poésie ne pratique pas la 'rupture' aussi vivement que l'écriture narrative. Si les esthétiques s'infléchissent, elles le font dans le prolongement d'une voie esquissée ici ou là, et sous le signe d'une reconnaissance. » (Viart & Vercier, 2005: 412). C'est peut-être à cause de ce soi-disant « manque » d'altérations que la poésie n'a eu droit qu'à une cinquantaine de pages dans un ouvrage qui en dépasse les quatre-cents… À l'appui de leur thèse, les auteurs de ce panorama, à la fois descriptif et réflexif, font remarquer que des poètes assez distincts entre eux sont capables de puiser chez, ou de se réclamer des mêmes auteurs. Ceci nous amènerait à conclure que les poètes se lisent davantage entre eux ou qu'il y a souvent une coïncidence entre auteurs et lecteurs de poésie ; ce qui pourrait nous conduire aussi à une réflexion sur certaines dynamiques et spécificités du champ littéraire qui touchent particulièrement le domaine de la poésie...

Ce n'est pourtant pas dans ce sens que j'entends mener ma lecture. Il me semble en effet que l'on peut déceler quelques inflexions plus ou moins subtiles concernant tout d'abord des poètes qui publiaient parfois déjà depuis bien des années. Pour cela, j'invoquerai pour l'exemple un poète et essayiste (en somme, un poète-critique dans la pure lignée de la modernité baudelairienne) aussi central que littérairement et institutionnellement reconnu, Yves Bonnefoy, dont la poésie a toujours prétendu ériger un univers racheté aussi bien de l'abstraction que de l'obscurité du rêve. Dans un de ses premiers essais, « L'acte et le lieu de la poésie », daté de 1958, il défendait déjà que la poésie avait comme grand défi de fonder de nouveau l'espoir et que, pour ce faire, le poète devait faire le choix baudelairien des choses mortelles (Bonnefoy, 1985: 124).

Or, la diachronie de l'œuvre poétique de Bonnefoy est bien la preuve de la difficulté de cette sorte de « réalisme initiatique » que ce poète-critique défendait, par ailleurs. Tout en voulant dépasser la logolatrie et ce que Bonnefoy appellera « l'excarnation mallarméenne », sa tendance à lui au culte de l'instant poétique l'enfermait souvent dans un univers d'essences détachées aussi bien du temps historique que d'un sujet empirique. Cependant, son univers poétique est devenu de plus en plus consonant avec ses essais à partir de la fin des années 70, lorsque Yves Bonnefoy a

commencé à assumer une poétique de l'immanence, c'est-à-dire, à accepter, à intégrer ces « errants du réel » liés à l'isotopie du passage du temps ou de la vieillesse. Je crois en fait que l'on peut déceler, pas exclusivement, mais surtout chez l'auteur de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, une tension ou une ambivalence entre deux grands pôles structurants de la poésie française contemporaine, qu'il nous faut envisager pour comprendre ce qui va se passer, de façon de plus en plus évidente, à partir des années 80. Les pôles en question sont ceux de la contingence et de l'absolu qui, rappelons-le, surgissaient déjà intimement liés dans la pensée baudelairienne fondatrice de la modernité, quand l'auteur du célèbre essai « Le peintre de la vie moderne » (1863) prévoyait que le poète (ou l'artiste, en général) devrait extraire l'éternel du transitoire (Baudelaire, 1999: 517).

Or, ce qui s'est passé, souvent davantage du côté d'un récit critique sur la poésie au XXème siècle que du côté des poètes ou des poèmes eux-mêmes, c'est que l'on a privilégié l'un ou l'autre versant de la modernité esthétique, faisant par-là oublier son ambivalence intrinsèque, dont la déclaration baudelairienne à laquelle j'ai fait allusion est, je crois, l'emblème suprême. L'existence de deux grands versants dans la poésie contemporaine, très pertinemment désignés par Jean-Claude Pinson dans son essai *Habiter en poète* (1995), comme le versant herméneutique et le versant hermétique, récupèrent ou manifestent cette tension qui structure la plupart de la poésie moderno-contemporaine du XXème siècle.

Le dépassement du solipsisme formel que l'on va si souvent invoquer pour caractériser un certain renouveau de la poésie n'est en fait rien d'autre qu'un effort d'une nouvelle *articulation* des deux versants de la modernité esthétique. Du reste, rappelons-le, cette notion d'articulation a été significativement choisie par Jean-Michel Maulpoix pour caractériser la poésie des années 80 (1999). L'autotélisme textuel qui a marqué bien des poètes dans les années 60 et 70 et qui a fort contribué au divorce de plus en plus accentué entre la poésie et le public-lecteur, avait constitué une réaction expérimentale aux excès expressionnistes de la poésie post-romantique et post-surréaliste. L'association de la poésie aux effusions lyriques y avait été convertie en de complexes et ombilicaux plans de reconstruction linguistique, suivant une ligne

mallarméenne qui cherche toujours à s'éloigner de « l'universel reportage » et à rendre plus purs les mots de la tribu.

Cependant, cette poésie, et les lectures critiques qui au long des années l'ont soutenue, oubliaient ou sous-estimaient deux aspects importants :

1. Le projet rimbaldien d'une « poésie objective », tel qu'il l'a présenté à Georges Izambard, contraire à, ou réticent à l'égard d'une « poésie subjective toujours horriblement fadasse » (Christian Prigent), était déjà sous-jacent aux poétiques des auteurs de la première moitié du XXème siècle tels que Pierre Reverdy, Eugène Guillevic ou Francis Ponge. Donc, il n'y avait pas vraiment de rupture avec la tradition poétique dans le dessein de cette poésie textuelle, mais plutôt toute l'exacerbation d'une certaine tendance.
2. La poésie moderne, perçue souvent comme affirmation de l'autonomie absolue de la parole par rapport au monde extérieur, n'excluait pas la référentialité tout court, comme le professeur, critique et poète Michel Collot en est venu à l'exposer brillamment à la fin des années 80, faisant pour ce, appel à une lecture phénoménologique dont il a dégagé la notion de « structure d'horizon » en tant que ressources du texte poétique qui régissent à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet et la pratique du langage » (Collot, 1989: 7).

Sans qu'il s'agisse ici de faire appel à d'autres circonstances sociales et intellectuelles des années 80, qui dépassent largement l'univers de la poésie ou de la critique de la poésie, nous sommes en mesure de comprendre que le temps était arrivé d'essayer une re-intensification de la relation du poème avec le plan de l'expérience au sens le plus mondain et immédiat du terme, par antidote aussi bien au paradigme métaphysique, et très concrètement à un certain univers spéculatif de tradition heideggérienne[3], qu'au paradigme autotélique qui avait tenté pas mal de poètes entre les années 60 et les années 80.

[3] Voir les critiques enflammées d'Henri Meschonnic qui a responsabilisé Heidegger et ses épigones de l'anesthésie des poètes, à force de provoquer une poétisation tout à fait figée des langues (Meschonnic, 2001: 83-132).

Dans son court essai de 1999, *À quoi bon la poésie aujourd'hui?*, Jean-Claude Pinson montrait qu'il était déjà temps pour la poésie de se débarrasser du « démon de la théorie » qui, ayant succédé au « démon de l'analogie », rejeté par Mallarmé, l'avait minée, tout particulièrement dans les années 60 et 70 (Pinson, 1999: 10). Selon Pinson, les thèses néo-avant-gardistes autour d'une écriture illisible, faisaient encore partie de la mythologie du poète maudit et d'une forme d'illusion romantique (*idem*: 24), en somme, d'une mystique littéraliste qui, minée par la crise de la représentation, érige le Néant comme (anti-)Absolu. Par contre, en s'inscrivant dans la lignée de toute une réhabilitation du lyrisme menée dans les années 80 par d'autres poètes et critiques comme Jean-Michel Maulpoix ou Martine Broda, Jean-Claude Pinson proposait une poésie lyrique qui, dans le sillon de l'univers de l'intimité de Leopardi, est centrée sur l'intériorité mélancolique et qui, tout en évitant l'hyper-subjectivité d'un certain Romantisme, développe une énergie énonciative. À noter que cette énergie découle du langage même, et cherche par là à re-intensifier l'existence humaine et à faire reconnaître dans le poème une proposition du monde. On trouve dès lors dans cet essai de Jean-Claude Pinson la manifestation d'un pari clair sur l'ouverture de la poésie sur le monde, inscrit sur quatre grandes lignes : la ligne des lieux et de circonstances, la ligne de la mort, la ligne de l'inconnu et la ligne du rapport aux autres (*idem*: 40).

Le paysage urbain qui va justement prévaloir dans la poésie à partir des dernières années du XXème, s'il ne correspond guère à une présence inédite de la ville dans la poésie, est néanmoins lié à la recherche d'une plus grande authenticité, c'est-à-dire d'une relation actualisée puisant plus directement dans l'existence concrète des individus du monde contemporain.

Au lieu de mondes imaginaires, au lieu de certains mécanismes de transfiguration, nous avons désormais affaire à une représentation prosaïque – un certain « reportage » si méprisé par tout un courant mallarméen[4] - d'un quotidien plutôt banal, vécu par des gens aussi anonymes que banals, dont le sujet poétique est témoin (ou y participe), le tout avec un style assez simple, désaffecté, volontairement anti-intellectuel

[4] Voir ce que l'auteur de « Crise de vers » avait dénoncé à la fin du XIXème siècle « (…) l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains » (Mallarmé, 1945: 368).

et quelque peu mélancolique[5]. C'est ce que l'on peut trouver, par exemple, au cours d'une conversation de rue entre ouvriers étrangers, chez James Sacré (1991) ou bien chez Jacques Réda, qui a entre-temps récupéré la tradition de la métrique dans la poésie française, tout en l'associant à des référents tant divers qu'actuels, que ce soit la traversée de paysages variés par de différents moyens de transport (Réda, 2003), ou toute sorte de signes de la « beauté suburbaine » (Réda, 1985).

Ces espaces traversés par une partie considérable de la poésie de la dernière fin-de-siècle ne sont pas indissociables d'une autoreprésentation, c'est-à-dire d'un autoportrait, explicite ou implicite, du poète. Celui-ci, à la suite d'une désacralisation qui remonte déjà à la fin du dix-neuvième siècle, ne se conçoit plus exactement comme un « dandy » baudelairien, mais plutôt comme un simple « flâneur », un vagabond sans blason ni auréole, une figure plus sobre, démocratique et pragmatique, certes mélancolique et maladroite comme l'albatros baudelairien. Il s'agit en fait d'une figure vouée à l'errance parmi des référents qui étaient habituellement absents du monde de la poésie : pas seulement les espaces et les lieux très modestes, comme il arrive par exemple à Guy Goffette dans *Éloge pour une cuisine de province* (2000), mais aussi et surtout parmi les « non-lieux », selon la célèbre nomenclature de Marc Augé, pour désigner ces espaces caractéristiques de ce que ce sociologue a aussi nommé la « surmodernité », c'est-à-dire des espaces anonymes, fuyants, non identitaires et non relationnels (Augé, 1992: 100). C'est justement vers ces lieux de « passage » que le poète Jean-Michel Maulpoix nous transporte lorsqu'il écrit dans *Portraits d'un éphémère* :

> Il traîne dans les aéroports, près des guichets et des boutiques. Il observe les étiquettes collées sur les valises, et les immenses panneaux noirs ou clignotent les noms des villes qui n'existent pas : Milan, Athènes, Ankara, Tachkent, Changai, Los Angeles, La Paz...Il regarde circuler les pilotes, les stewards et les hôtesses, costumés de ciel bleu, telle une moderne espèce de demi-dieux en transit sur la terre, des ailes aux chevilles, prêts à s'envoler de nouveau vers des cieux plus purs (…) (Maulpoix, 1990: 35).

[5] Parfois, il s'avère pourtant difficile de distinguer ce style d'un certain laxisme d'expression, aux antipodes d'un travail ferme et sur le rythme et sur le vers que d'autres poètes contemporains, comme Jacques Roubaud, ont continué à mener...

Ce genre d'expérience de la trivialité et de la fugacité constitue souvent un prélude de désir subtil d'évasion, ou bien un prétexte pour faire le bilan de la vie, tout en appelant à des temps différents qui figurent la métamorphose et, à travers celle-ci, toutes les marques de la vulnérabilité, humaine et sociale. Nous pouvons repérer ce même processus dans « Fin d'Élégie à Saint-Nazaire », un des premiers poèmes de *J'Habite ici* de Jean-Claude Pinson. Le titre du poème est déjà très intéressant, dès lors qu'il appelle à une forme poétique traditionnelle, avec des traits aussi bien lyriques qu'épiques (une forme qui va surgir visuellement déformée du point de vue métrique et rythmique), mais aussi parce qu'il introduit le sens ambigu du final du poème qui pointe aussi bien vers la tonalité mélancolique d'une élégie que vers la fin même d'une certaine idée de poésie qui a du mal à être intégrée à de nouvelles réalités urbaines ou suburbaines :

Ici les nuages sont souvent si pressés
que la ville fait 1'effet d'une gare oubliée
où 1'on n'a droit qu'au vent des trains

des chômeurs on en a sans doute plus qu'ailleurs
(je parle comme si j'étais en charge de la ville!)
beaucoup sont impuissants à aiguiller leurs vies
et plus que d'autres prennent la pluie
quand crèvent sans arrêt des nuages bas
fouettés par les vents d'ouest

j'en vois passer courbés sous l'averse et le poids
des sacs à provision, des misères
ils rentrent à pied de chez Leclerc
tout ça n'a rien de poétique
il n'y a pas là matière à éloge
ni de quoi faire une élégie
d'ailleurs ils n'en voudraient pas
préférant la télé pour s'émouvoir et pleurer
pour admirer des miniatures
- chacun sa poésie (Pinson, 1990: 12s).

Nous pouvons donc constater que l'allusion faite à l'élégie fonctionne ici à double sens : elle la renouvelle du dedans en l'association à de nouveaux espaces, à de nouvelles inquiétudes et finalités, au sens de buts, en même temps qu'elle dicte ou du moins suggère une fin, au sens cette fois de disparition d'un certain type de poésie, dont l'allusion à la forme élégiaque est ici la métonymie. Par ailleurs, ce poème de Jean-Claude Pinson laisse percevoir quelques biographèmes du domaine public (comme le fait que ce philosophe et poète habite à Nancy) et qui vont dans le sens d'une tendance que l'on retrouve bien plus aisément dans la poésie post-80, qui est celle de l'abandon ou de dépassement du principe mallarméen de la disparation élocutoire. D'ailleurs, ce n'est sûrement pas un hasard si le livre de poèmes de Jean-Claude Pinson, intégrant le poème cité ci-dessus, a pour titre une forme verbale à la première personne, *J'habite ici*, s'il ouvre sur un poème qui a pour titre « Reportage », et finalement s'il a aussi pour épigraphe initiale une citation de Goethe qui souligne l'importance des « poèmes de circonstance », c'est-à-dire, les poèmes pour lesquels, pour paraphraser le poète allemand, c'est la réalité extérieur qui fournit aussi bien l'occasion que la matière. Entre-temps, l'adverbe « ici », du titre, installe immédiatement une déclaration / lecture à double tranchant : la suggestion à une référence extratextuelle de proximité et le renvoi à l'espace textuel du livre en soi, à savoir à une autoréférentialité.

Si un « retour au sujet » il y a chez les poètes des deux-trois dernières décennies, il ne s'agit guère de revenir à un stade pré-moderne et d'ignorer soit la fissure entre différents plans, soit le pouvoir (re)configurateur et identitaire de l'écriture poétique : « Je suis un bonhomme de papier », rappelle l'auteur de *J'habite ici.* De son côté, en écrivant un essai sur les rapports entre la poésie et l'autobiographie, Jean Michel Maulpoix se met toujours dans la foulée de la modernité esthétique lorsqu'il précise que le poème représente, tout d'abord, « le billet possible d'altérité des transactions [du sujet] avec les autres qui l'habitent » (Maulpoix, 2001). La différence de la subjectivité poétique continue à s'exposer, mais elle ne résulte pas ou plus d'un droit d'exclusivité au pouvoir magique ou démiurgique. Ce qui se passe, c'est que la poésie ouvre le sujet (aussi bien de l'écriture que de la lecture) à une relation intersubjective avec l'altérité, tout d'abord celle qui habite le sujet lui-même.

La mélancolie et l'ironie que l'on voit prôner dans une partie considérable de la poésie post-80 fonctionnent comme des réservoirs de survie pour le sujet poétique, forcément critique et donc divisé, qu'il soit dit moderne ou post-moderne, selon la portée de chaque terme. Nous sommes là au sein du « lyrisme critique » défendu non seulement par Jean-Michel Maulpoix comme par d'autres poètes-critiques contemporains ; ce qui, au départ, distingue les poèmes d'un simple divertissement émotif de « dimanche après-midi », bien que cette allusion puisse être utilisée comme manifestation évidente d'une certaine auto-démystification (Maulpoix, 1984).

La cohabitation du poète avec l'ironie, qui remonte aussi à une caractéristique de la poésie moderne de tradition baudelairienne, s'est visiblement accentuée au cours des dernières années du XXème, à la suite de la défaite des grandes idéologies ou des « grands récits » qui ont fait émerger les « ironistes » (Rorty, 1989) en tant que voix / voies qui renoncent à toute pensée totalisante ou à toute vérité unique. À ce titre, le dispositif énonciatif et la figuration du monde d'un poète comme James Sacré sont vraiment exemplaires. Sa poésie et ses essais se signalent par l'insistance dans la banalité, dans la soi-disant insignifiance, dans le recours au registre de la familiarité, voire du régionalisme, et à l'agrammaticalité, tous ces traits étant parfaitement prémédités (Mendes, 2002: 154-159).

Les effets de la démystification de la poésie sont évidents et ils la conduisent à un seuil, à la limite de l'autodérision, quoiqu'elle ne parvienne pas à être iconoclaste, comme au temps des avant-gardes, étant donné qu'il s'agit d'une autodérision mêlée à une subtile complaisance ou même à un registre de tendresse, associés à l'univers de l'enfance, si souvent évoqué. Il ne s'agit plus exactement de promouvoir une écriture dénuée ou une sage ignorance, mais de construire une voix énonciatrice, avec une « modestie prudente » ou apparemment modeste... Cette voix qui n'est pas tout à fait distancée par rapport à ce qu'elle énonce, a pourtant tendance à hésiter, à l'instar de celui qui écrit (comme s'il tirait) toujours à côté… :

À *cause* du *sentiment* qui me *vient*
Que *j'écris pour pas grand-chose* et sans rien *dire*
de si *important, trop occupé je vois* bien

D'*un tourment tout personnel* à *cause* de *cela soudain*
Je ne *sais plus comment continuer, j'essaie*
De *voir* si *des notes prises (petits carnets rouges pleins d'encre* et
de *silence obscur)*
Pourraient m'aider à *grossir autant* que *je voudrais*
(*Mais pour aboutir* à *quoi* ?) *ce livre* en *chantier.*
Tellement peu de *projet* et *je* me *souviens* si mal de *tout.*
Continuer c'est pourtant pas comme s'arrêter (mais j'en sais
rien non *plus),*
Malgré les mots de *quelques*-uns qui *font semblant* de *savoir;*
Le sentiment d'écrire à *côté. Des choses dont le contexte échappe*
à mon poème aveugle. (Sacré, 1996: 57)

Pour conclure ce bref trajet parmi des lignes structurantes de la poésie française post-80 (et pas seulement française, il faut le dire), j'en reviens à l'image inspiratrice de cette ré-visitation d'une décennie ou, au sens plus large, d'une époque qui a coïncidé avec un tournant de siècle et de millénaire. Le préfixe entre parenthèses ajouté à l'adjectif d'un slogan politique déjà plein d'Histoire[6], traduit bien la dynamique ambivalente d'une époque que l'on peut maintenant commencer à analyser tantôt avec l'équidistance critique, tantôt avec la conscience d'une proximité encore opérante…En fait, nous savons que la célèbre découverte de Lavoisier s'applique tout aussi bien à la nature qu'à la culture. Les ruptures sont souvent des effets d'illusion ou des conséquences de l'ignorance, tout court, pour ce qui est des forces qui interagissent et qui sont toujours bien plus plurielles et contradictoires que chaque individu et chaque époque ne l'aperçoivent, soit par naïveté, soit par stratégie d'auto-affirmation. On peut dès affirmer que les inflexions produites par une grande partie de la poésie post-80 sont en fait des formes de convergence avec quelques tendances qui étaient déjà inscrites dans quelques passages de ce l'on appelle la modernité esthétique et qui est devenue, en fait, une transmodernité, au sens non d'une simple répétition du passé ou d'une espèce de nostalgie régressive, mais plutôt d'une réappropriation ayant le futur comme horizon.

[6] Contrairement à ce qu'on entend souvent, la formule « la force tranquille » ne naît pas avec la campagne mitterrandienne en 1981 : elle avait été déjà utilisé par Léon Blum dans un de ses discours de 1936, qui l'avait alors empruntée à Jean Jaurès…

Comme observation finale, je tiens encore à ajouter que les coïncidences que l'on aura discernées entre ce que j'ai relevé ici et ce qui s'est passé du côté du roman ou de la prose narrative, ne sont pas du tout fortuites. On serait tenté d'en appeler, là aussi, à une loi des sciences naturelles, celle des « vases communicants », même si, à elle seule, elle n'arriverait pas à expliquer pourquoi nous avons l'impression que la poésie a toujours été en avance...

Bibliographie :

AUGÉ, Marc (1992). *Non-Lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil, « La Librairie du XXe Siècle ».

BAUDELAIRE, Charles (1999). *Écrits sur l'art*, Paris: Le Livre de Poche.

BONNEFOY, Yves (1985). *L'improbable et autres essais*, Paris: Gallimard, Coll. Idées, [1959].

COLLOT, Michel (1989). *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris: PUF, Coll. Ecriture.

DELAVEAU, Philippe (dir.) (1988). *La Poésie Française au Tournant des Années 80*, Paris: José Corti.

GOFFETTE, Guy (2000). *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La vie promise*, Paris: Poésie / Gallimard.

MALLARMÉ, Stéphane (1945). *Œuvres Complètes*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

MAULPOIX, Jean-Michel (1984). *Un dimanche après-midi dans la tête*, Paris: P.O.L.

MAULPOIX, Jean-Michel (1990). *Portraits d'un Éphémère*, Paris: Mercure de France.

MAULPOIX, Jean-Michel (2005). *Adieux au poème*, Paris: Editions José Corti.

MAULPOIX, Jean-Michel (1999). *La poésie française depuis les années 50* in http://www.maulpoix.net/articuler.html [consulté le 2 mai 2012].

MAULPOIX, Jean-Michel (2001). « La poésie, autobiographie d'une soif (notes de travail) », http://www.maulpoix.net/autobiographie.html [consulté le 2 mai 2012].

MENDES, Ana Paula Coutinho (2002). « Presque rien » - Figuration du monde par James Sacré », *Supplément Triages – Actes du Colloque James Sacré*, Textes Réunis et présentés par Christine Van Rogger Andreucci, Tarabuste Editions, pp. 154-159.

MESCHONNIC, Henri (2001). *Célébration de la poésie*, Paris: Verdier.

PINSON, Jean-Claude (1990). *J'habite ici*, Seyssel: Champ Vallon.

PINSON, Jean-Claude (1995). *Habiter en poète*, Seyssel: Champ Vallon.

PINSON, Jean-Claude (1999). *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?*, Nantes: À Pleins Feux.

PINSON, Jean-Claude *et alii* (2007). *À quoi bon la poésie, aujourd'hui?*, Rennes: PU Rennes.

PRIGENT, Christian (1996). *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris: P.O.L.

RÉDA, Jacques (1985). *Beauté suburbaine*, Périgueux: Pierre Fanlac.

RÉDA, Jacques (2003). *Moyens de transport*, Montpellier: Fata Morgana.

RORTY, Richard (1989). *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridg: Cambridge University Press.

ROCHE, Denis (1972). *Le mécrit*, Paris: Éditions du Seuil.

SACRÉ, James (1991). *Inédits pour les Dix Ans du Centre de Recherches sur la Poésie Contemporaine*, Billière: Ed. de Vallongues.

SACRÉ, James (1996). *Viens, dit quelqu'un*, Marseille: André Dimanche Éditeur.

VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La Littérature Française au Présent*, Paris: Bordas.

FARIA, Dominique – La réception des « nouveaux auteurs de Minuit » (1980-2012)
Intercâmbio, 2ª série, vol. 6, 2013, pp. 65-75

LA RECEPTION DES « NOUVEAUX AUTEURS DE MINUIT » (1980-2012)

DOMINIQUE FARIA
Un. desAçores
dominiquefaria@hotmail.com

Résumé : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard et Christian Gailly sont de jeunes romanciers que Jerôme Lindon a décidé de faire publier dans les années quatre-vingt. À l'époque, on a cherché des désignations pour les nommer, créant ainsi un effet de groupe. À la fin du siècle, plusieurs études sont publiées qui font le bilan sur le roman en France au vingtième siècle, faisant un effort de sélection des auteurs méritant d'être retenus et suggérant des façons de les classer. Cet article essaie de saisir comment le travail de ces auteurs a été conçu des années quatre-vingt au début du vingtième siècle et propose une réflexion sur ce qui en est de la réception de ces romanciers de nos jours.

Mots-clés : Écrivains de Minuit - roman contemporain – réception - années quatre-vingt.

Abstract : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard and Christian Gailly are young authors whose novels Jérôme Lindon decides to publish in the eighties. Back then, some names were created to designate them, thus creating a group effect. As the end of the century approaches, it's time to think over the twentieth century French novel. Several studies are then published which make an effort to select the authors and suggest some ways to label them. This article tries to seize how these novels were received in France, from the eighties through the early twentieth century, and to reflect on how they are thought of nowadays.

Keywords : Écrivains de Minuit - contemporary novel – reception - the eighties.

L'histoire littéraire nous permet d'appréhender des siècles de production littéraire de façon intelligible et cohérente. Pour ce faire, elle regroupe les auteurs, créant des écoles et des mouvements littéraires qui souvent n'étaient pas perçus en tant que tels par leurs contemporains, notamment par les écrivains qui les intègrent. Sans cet exercice de systématisation, la littérature serait perçue comme une multiplicité désordonnée et insaisissable de travaux individuels. C'est aussi l'histoire littéraire qui nous permet de connaître les tendances générales et cycliques sous-jacentes à la production littéraire, comme celle qui dicte que fréquemment une génération d'écrivains réagit au travail de la précédente.

Ce sont ces présupposés qui ont déterminé la réception de ce nouveau groupe d'écrivains que Jérôme Lindon a décidé de faire publier, en France, dans les années quatre-vingt. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard et Christian Gailly, entre autres, ont bouleversé la scène littéraire par leur écriture et, à l'époque, tous – les critiques littéraires, les chercheurs et même leur éditeur – ont cherché une façon de les classer. On est alors à la fin du siècle, ce qui contribue à ce besoin de trouver une étiquette convenable pour ces travaux: on veut faire le bilan sur la production littéraire du siècle, on comprend que l'on doit y inclure ces jeunes romanciers, mais le manque de distance temporelle ne permet pas une vision d'ensemble claire.

Les éditions de Minuit ont joué un rôle essentiel dans la publication, mais aussi dans la réception de ces romans. Il s'agit d'une maison d'édition qui a une réputation de publier de la littérature de qualité, d'avant-garde (Simonin, 1994 : 471), et dont le rapport au phénomène du Nouveaux Roman est encore très récent à l'époque. Les deux témoignages suivants, le premier d'Echenoz, le second de Toussaint, montrent comment ces jeunes auteurs eux-mêmes en sont conscients à l'époque:

> Maison trop sérieuse, trop austère et rigoureuse, essence de la vertu littéraire, trop bien pour moi, même pas la peine d'essayer. (Echenoz, 2001: 9s).

> J'adorais Beckett et certains auteurs de Minuit mais la réputation de la maison me semblait franchement trop intellectuelle, c'est-à-dire pas très drôle. (Ammouche-Kremers, Hillenaar, 1994: 27s).

Publier chez Minuit, pour ces jeunes auteurs comme pour leurs contemporains, est un signe de qualité, ce qui explique pourquoi ils hésitent à envoyer le manuscrit de leur premier roman à cet éditeur. Lorsque Jérôme Lindon décide de publier un si grand nombre de premiers romans, cela attire donc l'attention de la critique sur ce groupe de jeunes auteurs et les classe tout de suite dans la catégorie de la littérature de qualité, voire d'avant-garde. Ce n'est donc pas étonnant que la première étiquette que l'on attribue à ces romanciers débutants soit celle de « Nouveau Nouveaux Romanciers ». Ainsi, en 1983, Pierre Gamarra (1983: 175) publie, dans la revue *Europe*, une chronique sur le deuxième roman d'Echenoz dont le titre est : «Un nouveau 'Nouveau roman': *Cherokee* de Jean Echenoz». Ce qui est remarquable, en relisant cet article, c'est que Gamarra s'étend surtout sur les caractéristiques qui écartent le travail d'Echenoz du Nouveau Roman : le retour du personnage, la reprise des procédés narratifs du récit traditionnel, le rôle attribué au ludique et l'ironie omniprésente. Selon Gamarra, ce roman n'aurait en commun avec le Nouveau Roman que l'attention portée aux objets, le détail dans leur description et, bien sûr, la maison d'édition. L'expression « Nouveaux Nouveaux Romanciers » a néanmoins été créée et elle servira désormais à classer Echenoz, aussi bien que les autres romanciers de sa génération.

Sept ans plus tard, en 1989, il est devenu clair que cette désignation ne sert pas à caractériser le travail de ces auteurs, car elle met en évidence ce qu'ils pourraient avoir en commun avec la génération précédente, plutôt que ce qui les distingue. C'est alors la maison d'édition qui intervient, lorsque son directeur fait paraître une annonce publicitaire dans laquelle quelques romans de ces auteurs paraissent sous le titre de « romans impassibles »[1]. Cette tentative de promouvoir ses écrivains en créant une nouvelle étiquette n'a, cependant, pas le résultat prévu par Jérôme Lindon. La polémique éclate tout de suite après, lorsque l'on associe l'idée d'impassibilité à celle

[1] *La Quinzaine Littéraire*, nº532, du 16 au 31 mai 1989, p.9.

de « manque de sentiments »[2]. Malgré l'intervention de Lindon, qui explique qu'impassibilité renvoie plutôt à détachement, l'appellation ne dure pas non plus.

En 1989, la désignation d'écrivains minimalistes circule déjà. L'article de Grainville (1989 : 26), paru dans *Le Figaro,* en témoigne : « Echenoz forme une famille, on le sait, avec Toussaint et quelques zigs, classés sous le logo du roman minimal, sec et dandy. » Bien qu'elle ait le désavantage de mettre en relief une seule caractéristique du travail de ces auteurs, la désignation d'« écrivains minimalistes », au contraire des précédentes, est utilisée jusqu'à la fin du siècle, étant reprise, comme nous le verrons, dans un grande nombre d'études plus approfondies sur le roman français des années quatre-vingt.

Vers la fin du siècle, plus précisément en 1994, Ammouche-Kremers et Hillennar sont responsables par la parution, chez Rodopi, d'un fameux volume qui produit encore une appellation, celle de « Jeunes auteurs de minuit » que l'on formule aussi, souvent, comme « Jeunes romanciers de minuit ». L'expression a l'avantage d'être plutôt neutre, de ne pas mettre en relief une caractéristique de leur travail plutôt qu'une autre, bien qu'elle continue à renvoyer aux Nouveaux Romanciers, appelés, eux aussi, les « écrivains de Minuit ». Elle a aussi le désavantage de ne pas inclure d'autres auteurs, de la même génération, et dont le travail a des caractéristiques en commun avec ceux de ces romanciers, mais qui publient chez d'autres maisons d'édition (notamment Camille Laurens, qui édite chez Gallimard, et Jean-Luc Benoziglio, au Seuil). Ce livre inclut l'entretien avec Jean Philippe Toussaint mentionné ci-dessus (Ammouche-Kremers & Hillennar, 1994: 33), où il fournit son opinion sur ces tentatives de classement. Ses mots traduisent une attitude qui semble être partagée par tous ces jeunes auteurs :

> En tout cas, le groupe des nouveaux auteurs de Minuit n'est pas homogène et nous ne cherchons pas à fédérer. (…) Vous savez, le terrain a été déblayé et nous ne nous sentons pas menacés par d'autres mouvements puisque tout a été renversé – Mai 68, le nouveau Roman etc… Nous, la soi-disant nouvelle

[2] Le fait même que la publicité de Lindon ait déclenché cette polémique me semble symptomatique du souci que l'on avait à l'époque de trouver une façon de désigner cette génération de romanciers.

> génération, nous arrivons les mains dans les poches sans éprouver le besoin de nous rencontrer, de nous grouper ou d'élaborer un manifeste.

Comme cela était arrivé aux auteurs du Nouveau Roman, le refus, de la part des romanciers, d'être réduits à un groupe, à une école, n'y peut rien contre les besoins de la critique et de l'histoire littéraire. En effet, lorsque la fin du siècle approche, il est temps de faire le bilan sur le roman en France au vingtième siècle et plusieurs études sont alors publiées qui font un effort de sélection des auteurs méritant d'être retenus, dû à la qualité de leur travail, et suggèrent des façons de les classer. Rappelons qu'Echenoz a alors publié huit romans, reçu le Prix Medicis en 1983 et le prix Goncourt en 1999 ; Toussaint a écrit six romans et reçu le Prix Victor Rossel en 1997 ; Gailly compte sur dix romans et le Prix France Culture 2000, et Chevillard a écrit dix romans et reçu le Prix Féneon en 1993. La fin du siècle est donc un moment décisif dans la carrière et la réception de ces auteurs.

Les études sur le roman français du vingtième siècle, publiés entre les années quatre-vingt-dix-huit et le début des années deux mille, consacrent toutes des chapitres au travail de ces romanciers. Entre 1997 et 2004, six études sur le roman français du siècle ont été publiées. Or, Echenoz, Toussaint, Gailly et Chevillard sont toujours traités dans la même section de chacun de ces livres, ce qui montre que l'on continue à valoriser les caractéristiques que leurs textes ont en commun et à les concevoir comme un groupe. Dans *Le roman français contemporain* de Laurent Flieder, (Flieder, 1998: 8) et dans *Le roman français au XXe siècle* de Dominique Viart, (Viart, 1999: 139) ils sont inclus dans des sections dont le titre reprend l'idée de minimalisme (« de la parodie au minimalisme » pour Flieder et « minimalismes et romanciers impassibles » pour Viart), bien que celui-ci évoque aussi la désignation « d'impassibles » créée par Jérôme Lindon. D'ailleurs, deux autres études, publiées aussi dans les années quatre-vingt-dix, reprennent l'idée de minimalisme : celle de Schoots, *Écrivains minimalistes de minuit*, publiée en 1997, et celle de Motte, *Small Worlds, minimalism in contemporary french literature*, qui date de 1999.

En 1998, Dominique Rabaté publie *Le roman français depuis 1900*, et classe ces quatre auteurs dans la section «formalisme et invention», évitant, de la sorte, les étiquettes. De même, Bruno Blanckeman (2002: 65), dans *Les fiction singulières, étude sur le roman français contemporain*, place ses romanciers dans le chapitre «fictions joueuses », sans leur attribuer une désignation. Rabaté et Blanckman ne reprennent donc plus les désignations crées dans les années quatre-vingt et soulignent plutôt une autre caractéristique du travail de ces auteurs – le jeu formel qui y prend toujours place. Cette idée est reprise dans *Le roman ludique*, d'Olivier Bessard-Banquy, publié en 2003, bien que ce travail ne porte pas sur toute la production romanesque du siècle, mais sur celle d'Echenoz, de Toussaint et de Chevillard (Gailly n'y étant pas traité). En 2004, dans *Le roman français aujourd'hui*, c'est Christine Jérusalem qui s'arrête plus longuement sur le travail de ces auteurs, mettant en question les interprétations et les étiquettes attribuées au travail de ces écrivains (refusant l'idée que ce qui les définit est l'impassibilité, le minimalisme ou le fait d'être une nouvelle version du Nouveau Roman). Selon Jérusalem (2004: 58) ce qui les distingue est plutôt leur persistance à faire des portraits du présent.

On s'aperçoit ainsi qu'à mesure que le temps passe, que l'on gagne une certaine distance par rapport au phénomène et que le nombre de romans de chaque auteur augmente, la tentation de simplifier diminue et les appellations initiales sont de moins en moins reprises. Selon Bourdieu (1998: 262) ces noms d'écoles ou de groupes sont de « *faux concepts*, instruments *pratiques* de classement qui font les ressemblances et les différences en les nommant », créant de ce fait des groupes qui, autrement, n'existeraient pas et dont les auteurs pourraient passer inaperçus. Produire un effet de groupe et trouver des désignations pour nommer cette génération d'auteurs a donc été une façon de garantir qu'ils seraient repérés et qu'on leur accorderait une place dans l'histoire littéraire du siècle. Lorsque cet objectif a été atteint, on a tendance à avoir de moins en moins recours à des étiquettes simplistes.

Nous sommes en 2012. Echenoz a publié son premier roman il y a trente-trois ans. Qu'en est-il de la réception de ces auteurs de nos jours? Pour saisir la façon dont leur œuvre est perçue en France, on s'arrêtera sur les articles et les comptes rendus

parus lors de la publication de leurs derniers romans. Il est vrai que ce sont des textes superficiels, publiés pour la plupart dans des journaux, mais ils jouent un rôle important dans la réception des ouvrages : ils attirent l'attention sur un roman plutôt que sur un autre, ils suggèrent des étiquettes, ils lancent des modes et ils sont aussi l'écho des contemporains, notamment des chercheurs les plus renommés.

Ainsi, en 2009, Toussaint publie *La vérité sur Marie*. Sur un ensemble de cinq articles écrits lors de la publication du roman (Crom: 2009 ; Desplechin: 2009 ; Fillon: 2009 ; Garcin: 2009 ; Loret: 2009 ; Pivot: 2009), un seul cherche encore des filiations[3]. En général, les articles situent ce nouveau roman par rapport à l'ensemble du travail de l'auteur (Toussaint écrirait ainsi des romans sans intrigues, peu conventionnels, où humour et tristesse coexistent et dont les principaux sujets sont l'amour et le désir). De même, en 2010, lors de la sortie de *Des éclairs*, de Jean Echenoz, aucun des six articles consultés ne mentionne des filiations (Ezine: 2010 ; Harang: 2010 ; Lamberterie: 2010 ; Lançon: 2010 ; Lebrun: 2010 ; Payot: 2010). L'article de *L'Humanité* (Lebrun: 2010) suggère même que d'autres écrivains « se sont inscrits dans son sillage ». Echenoz est conçu, dans ces articles, comme un auteur consacré, dont le style, le ton et la perspective sur le monde sont uniques et reconnaissables parmi tous les autres.

Pour ce qui est d'Eric Chevillard et de Christian Gailly, le premier a publié *Dino Egger* en 2011. Aucun des sept articles consultés portant sur la parution de ce roman (Aubron: 2011 ; Beigberder: 2011 ; Ezine: 2011 ; Hechichian: 2011 ; Kantcheff: 2011 ; Lançon: 2011 ; Nicolas: 2011) ne reprend des étiquette ni ne fait de renvois vers d'autres auteurs de la même génération. Seul l'article paru dans *Le Magazine Littéraire* (Aubron : 2011) évoque l'influence qu'aurait eu L'OuLiPo, Borges, Henri Michaux et Lautréamont sur son travail. À l'inverse, tous les articles mentionnent le long parcours littéraire de Chevillard et mettent en relief les caractéristiques de son travail qu'ils jugent les plus saillantes : son humour, son style et le plaisir qui se dégage de la lecture de ses textes. Quant à Gailly, il publie *La roue et autre nouvelles* en 2012. Les trois articles auxquels l'on peut avoir accès sur internet mentionnent le style musical, poétique de l'auteur, sa capacité à raconter des histoires, à créer des atmosphères, mais

[3] Bernard Pivot (2009) le décrit comme « de l'Alexandre Dumas revisité par le Nouveau Roman »

surtout les sujets récurrents dans son travail, à savoir les relations entre les hommes et les femmes et, plus précisément, les histoires d'amour qui tournent mal.

On s'aperçoit ainsi que le besoin de classer, si visible lors de la publication des premiers romans de ces auteurs a donné lieu à une tentative de saisir les caractéristiques spécifiques du travail de chaque romancier, bien que l'on continue d'établir des rapports entre eux et des auteurs consacrés qui les précèdent. De nos jours, il est même devenu clair qu'il y a des différences dans la place que la recherche en littéraire (et, par conséquent, probablement l'histoire littéraire) réservera à ces auteurs : Echenoz et Toussaint s'écartent visiblement de Chevillard et de Gailly pour ce qui est du nombre d'études qui portent sur leur travail, du nombre de traductions qui ont été faites de leurs textes et de l'inclusion de leurs romans dans le *curriculum* scolaire.

Il est impossible de ne pas repérer dans l'évolution de la réception de ces romanciers des ressemblances avec celle des Nouveaux Romanciers. Comme Echenoz, Toussaint, Gailly et Chevillard, ceux-ci appartenaient à une génération de romanciers publiant chez Minuit et refusaient d'être envisagés en tant que groupe. La critique littéraire a cependant insisté sur la désignation « Nouveau Roman ». Ce n'est qu'après une trentaine d'années que l'on commence à valoriser ce qui est unique dans le travail de ces romanciers par rapport à ceux qui les précèdent et par rapport les uns aux autres, plutôt qu'à chercher les traits qu'ils pourraient avoir en commun. Ceci dit, de même que les auteurs associés au Nouveau Roman, Echenoz, Toussaint, Gailly et Chevillard continuent à être étudiés ensemble, le plus souvent sous l'étiquette plutôt neutre d'« écrivains de Minuit ». Ils sont cependant conçus comme des romanciers qui, bien qu'ayant des caractéristiques en commun, ont fait un parcours personnel et produit des ouvrages qu'il faut connaître pour leur qualité littéraire et pour le plaisir qu'elles produisent, plutôt que parce qu'ils appartiennent à une école littéraire.

Bibliographie :

AMMOUCHE-KREMERS, Michèle, HILLENAAR, Henk, éds (1994). *Jeunes auteurs de minuit*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.

AUBRON, Hervé (2011). « Malin génie », *Le Magazine Littéraire*, nº 505, le 3 mars. <URL: http://www.magazine-litteraire.com/content/critique-fiction/article?id=18634 > [consulté le 08/V/2012]

BEIGBERDER, Frédéric (2011). « Démolir Chevillard », *Le Figaro*, le 28 février. <URL:http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/02/26/01006-20110226ARTFIG00583-demollir-chevillard.php> [consulté le 03/V/2012]

BESSARD-BANQUY, Olivier (2003). *Le roman ludique, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.

BLANCKEMAN, Bruno (2002). *Les fictions singulières, études sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte éditeur.

BOURDIEU, Pierre (1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.

CROM, Nathalie (2009). « Une fois encore, l'auteur de *Faire l'amour* et de *Fuir* sublime les affres d'une passion exclusive », *Télérama*, le 15 septembre. <URL: http://www.telerama.fr/livres/la-verite-sur-marie,46945.php> [consulté le 03/V/2012].

DESPLECHIN, Marie (2009). « Jean-Philippe Toussaint 'Je recherche une énergie romanesque pure' », *Le Monde,* le 18 septembre. <URL: *http://www.jptoussaint.com/documents/e/e0/Le_Monde.pdf*> [consulté le 03/V/2012]

ECHENOZ, Jean (2001). *Jérôme Lindon*. Paris: Minuit.

EZINE, Jean-Louis (2010). « L'illuminé d'Echenoz », *Le Nouvel Observateur*, le 23 septembre. <URL:http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100923.BIB5686/l-039-illumine-d-039-echenoz.html> [consulté le 03/V/2012]

EZINE, Jean-Louis (2011). « L'heure du Dino » *Le Nouvel Observateur,* le 24 février. <URL:http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110224.OBS8647/chevillard-a-l-heure-du-dino.html> [consulté le 08/V/2012]

FILLON, Alexandre, RIGLET, Marc (2009). « Pour ou contre le dernier Toussaint ? », *L'Express*, le 1er septembre. <URL: http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-verite-sur-marie_816006.html> [consulté le 03/V/2012]

FLIEDER, Laurent (1998). *Le Roman français contemporain*. Paris: Seuil.

GAMARRA, Pierre (1983). « Un nouveau 'Nouveau roman': *Cherokee* de Jean Echenoz », *Europe*, pp.175-179.

GARCIN, Jérôme (2009). « Temps de Toussaint », *Le Nouvel Observateur*, le 25 septembre. <URL: http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20090925.BIB4056/temps-de-toussaint.html> [consulté le 03/V/2012]

GRAINVILLE, Pierre (1989). « Minimal, sec, dandy», *Le Figaro*, p.26.

HARANG, Jean-Baptiste (2010). « Du tonnerre », *Le Magazine Littéraire*, le 23 septembre <URL: http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/du-tonnerre-23-09-2010-32683> [consulté le 03/V/2012]

JERUSALEM, Christine (2004). « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit » *in* BLANCKEMAN, Bruno, MILLOIS, Jean-Christophe, éds., *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies* Paris: Prétexte Éditeur.

KANTCHEFF, Christophe (2011). « L'homme qui n'existait pas », *Politis*, le 3 février <URL: http://www.politis.fr/Dino-Egger-d-Eric-Chevillard-L,12907.html> [consulté le 08/V/2012]

KANTCHEFF, Christophe (2012). « La Roue, recueil de nouvelles drôles et mélancoliques de Christina Gailly », *Politis*, 12 janvier. <URL: http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2708 > [consulté le 12/V/2012]

KECHICHIAN, Patrick (2011). « Pourquoi y a-t-il de l'être plutôt que rien ? », *La Croix*. <URL: http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2661> [consulté le 03/V/2012]

LAMBERTERIE, Olivia (2010). « Echenoz, le courant passe », *Elle*, le 23 septembre. <URL:http://leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2647 > [consulté le 03/V/2012]

LANÇON, Philippe (2011). « Chevillard, beurre, oeufs, nuages. Ode à un héros qui ne s'est pas donné la peine de naître », *Libération* , le 3 février. <URL: http://www.liberation.fr/livres/01012317589-chevillard-beurre-ufs-nuages> [consulté le 03/V/2012]

LANÇON, Philippe (2010). « Dans la brume électrique », *Libération*, le 30 septembre. <URL:http://www.liberation.fr/livres/01012293247-dans-la-brume-electrique > [consulté le 03/V/2012]

LEBRUN, Claude (2012). « Christian Gailly, éternelles histoires », *L'Humanité*, 12 janvier. <URL: http://www.humanite.fr/culture/christian-gailly-eternelles-histoires-487562> [consulté le 12/V/2012]

LEBRUN, Jean Claude (2010). « Jean Echenoz : ‘Je cherche un nouvel espace’ », *L’Humanité*, le 23 septembre. <URL:http://humanite.fr/19_09_2010-jean-echenoz-%C2%AB%C2%A0je-cherche-un-nouvel-espace%C2%A0%C2%BB-453783> [consulté le 03/V/2012]

LORET, Éric (2009). « Marie a tout pris. Jean-Philippe Toussaint met le feu au troisième épisode de ses amours impossibles », *Libération*, le 17 septembre. <URL: http://www.liberation.fr/livres/0101591396-marie-a-tout-pris> [consulté le 03/V/2012] .

MOTTE, Warren (1999). *Small Worlds, minimalism in contemporary french literature*. Lincoln, Londres: University of Nebraska Press.

NICOLAS, Alain (2011). «Vie et destin de Dino Egger, le bienfaiteur inexistant », *L’Humanité*, le 10 février. <URL: http://www.humanite.fr/10_02_2011-vie-et-destin-de-dino-egger-le-bienfaiteur-inexistant-464745> [consulté le 03/V/2012]

PAYOT, Marianne (2010). « L’étincelle Echenoz », *L’Express*, le 23 septembre. <URL: http://www.lexpress.fr/culture/livre/des-eclairs_921563.html> [consulté le 03/V/2012]

PIVOT, Bernard (2009). « À la recherche du pur sang perdu », *Le Journal du dimanche*. <URL: http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2621> [consulté le 03/V/2012].

RABATE, Dominique (1998). *Le Roman français depuis 1900*. Paris: P.U.F.

SCHOOTS, Fieke (1997). *« Passer en douce à la douane », l'écriture minimaliste de Minuit*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.

SIMONIN, Anne (1994). *Les Editions de minuit 1942-1955, le devoir d'insoumission*. Paris: IMEC.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (1994) *in* AMMOUCHE-KREMERS, Michèle, HILLENAAR, Henk, éds (1994). *Jeunes auteurs de minuit*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

VAQUIN, Agnès (2012). « Un faux air de rien », *La Quinzaine Littéraire* (1-15 février) <URL: http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2708 > [consulté le 12/V/2012]

VIART, Dominique, ed. (1998). *Écritures Contemporaines 1, mémoires du récit*. Paris-Caen: Lettres Modernes / Minard.

LAUREL, Maria Hermínia A. – Conditions de possibilité de l'histoire des francophonies dans les années 1980 : quelques réflexions
Intercâmbio, 2ª série, vol. 6, 2013, pp. 76-96

CONDITIONS DE POSSIBILITÉ DE L'HISTOIRE DES FRANCOPHONIES DANS LES ANNEES 1980 : QUELQUES RÉFLEXIONS[1]

MARIA HERMÍNIA A. LAUREL
Un. de Aveiro – ILC Margarida Losa
hlaure@ua.pt

Résumé : Nous nous proposons d'étudier les rapports entretenus entre la discipline d'histoire littéraire et un domaine d'études qui redessinait ses contours épistémologiques, idéologiques et méthodologiques pendant la décennie : les études francophones. La constitution de ces études s'est révélée le lieu d'un débat fructueux pour l'avenir des études littéraires, dont les enjeux ont dépassé les frontières hexagonales.

Mots-clés : histoire littéraire - histoire des études francophones.

Abstract : This article aims at studying the connections between the discipline of Literary History and a field of enquiry whose epistemological, ideological and methodological frameworks were being reconfigured throughout the 1980s, namely Francophone Studies. The establishment of this branch of studies has aroused a series of fruitful, important debates regarding the future of literary French studies, whose issues have clearly crossed French borders – and way beyond.

Keywords : Literary History - Francophone Studies History.

[1] Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação » (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

Nous nous proposons d'analyser la décennie (1980-1990) en considérant quelques étapes de l'évolution de l'histoire littéraire au long de cette période et la place qui y est réservée aux études francophones. Nous nous intéresserons surtout aux conditions de leur possibilité. Pour ce faire, nous commencerons par situer cette période, et poursuivrons notre réflexion en faisant référence aux diverses tendances théoriques et méthodologiques qui se croisent alors dans les études littéraires, pour y décerner des signes de possibilité ou de blocage pour les études francophones.

Ayant l'avantage de la lire à une distance de 30 ans et d'un point de vue exotopique par rapport aux scénographies et aux scénotopies engagées dans le débat à l'époque, situons-nous face à une époque prétendument cauchemardesque et profondément nombriliste (Cusset, 2008: 322), où chacun cultive son jardin (Compagnon, 1989) - les années 1980. Une décennie localisée à son tour à l'intérieur d'un siècle « horribilis », le XXème siècle, décrié par tant de penseurs (siècle de totalitarismes, de génocides, d'excès, d'idéologies criminelles, de fausses avant-gardes, qui s'achève sous la malédiction du sida), mais qu'Alain Badiou[2] a pourtant réhabilitée dans *Le siècle* (2005), publication où il a rassemblé les leçons qu'il avait proférées au Collège International de Philosophie entre 1998 et 2001.

Le critère nécrologique semblerait convenir, à la suite du livre de Cusset – *La décennie : le grand cauchemar des années 1980*, à l'exercice de délimitation chronologique de cette période, inaugurée par la disparition de plusieurs noms que les deux décennies précédentes avaient illustrés : Barthes, Sartre, mais aussi John Lennon, suivis par Lacan en 1981 et par Foucault trois ans plus tard. Mais la décennie s'ouvre également par la publication du livre *L'invention du quotidien*, dans lequel Michel de Certeau – fin lecteur du Foucault de *Surveiller et punir*, et de Bourdieu – s'intéressait aux aspects *stratégiques* et *tactiques* des *pratiques culturelles* au quotidien[3], un univers qui devenait cher aux « cultural studies » qui se développaient depuis les années 1970

[2] Alain Badiou s'était déjà interrogé sur la possibilité de *penser la politique* en 1985 (*cf.* Badiou, 1985).
[3] M. de Certeau ne porte pas tant son regard sur les produits de consommation qui avaient mythiquement inspiré Barthes ou, sociologiquement, Bourdieu, que sur les comportements *actifs* des consommateurs au quotidien.

aux Etats Unis, et en Grande Bretagne depuis la décennie précédente. Mouvements que le phénomène de la mondialisation devrait rendre plus aigus et qui témoignaient déjà de la perte de pouvoir symbolique de l'Europe et de son centre littéraire, Paris. Une décennie que Jean Baudrillard a également suivie de près dans ses *Cool Memories : 1980-1990* (1987)[4]. Une décennie que l'on pourrait clore sur la date de publication du livre *A New History of French Literature*, en 1989, par Denis Hollier[5], et dont l'édition française, publiée en 1993, porte le titre vaguement dix-huitémiste de *De la littérature française*. Un titre dont la traduction littérale aurait risqué non seulement la confusion avec la « nouvelle histoire » (tel que le suggère Cusset) mais qui aurait également risqué, à notre opinion, d'être pris pour le titre d'un ouvrage d'histoire littéraire (même si d'une nouvelle histoire littéraire) ; or on le sait, les études littéraires françaises sont profondément marquées par la tradition et le poids de cette discipline. Antoine Compagnon allait devenir l'historien de cette décennie, et ses travaux nous permettent de la délimiter entre la publication de son livre *La IIIe République des lettres* (1983), et l'année de 1989, où il revient sur cette problématique dans un article inséré dans le livre de Hollier cité.

En termes idéologiques, économiques et sociaux, les années 1980 furent marquées par les politiques généreuses de Mitterrand et de Jacques Lang – le « languisme » - dans un contexte hostile à ce qui était désigné, à l'époque, comme l'« impérialisme américain ». Lang, pour lequel l'appui aux franges de la société avait comme objectif, selon Cusset, d'« exorcise[r] leur envie de bagarre » (Cusset, 2008: 327). Contre la promotion de la « surconsommation » culturelle à l'époque – à laquelle a aussi largement contribué l'essor de l'industrialisation culturelle en France, dans l'héritage des initiatives de Malraux datées déjà de la décennie de 1950, dans un « long processus de réconciliation du capitalisme et de la culture » (*idem*: 329), considérablement soutenu par les inventions technologiques, se sont fait entendre la voix d'Alain Finkielkraut[6] et celle de Marc Fumaroli[7]. Une décennie qui ne saurait être comprise en dehors d'une perspective de *longue durée* sur les tendances qui la préparent

---

[4] Savoureux recueil de mémoires et de réflexions sur la vie quotidienne et ses menus événements.
[5] À l'époque le directeur du département de littérature française à l'université de Yale.
[6] *Cf.* entre autres, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.
[7] *Cf.* entre autres, *L'État culturel : une religion moderne,* Paris, Éd. de Fallois, 1991.

et sur les effets qui la projettent au-delà de ses limites chronologiques ; cette décennie nous invite à l'étudier par-delà de ses limites territoriales strictement françaises.

La situation où se trouvent les études littéraires au moment où Antoine Compagnon publie le livre et l'article cités est, pour le moins, ambiguë. Si la réédition, en 1980, du volume inaugural du groupe Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, évoque le triomphe de l'individualisme critique postérieur à 1968[8], individualisme que le structuralisme finissant et la théorie avaient conduit à une pensée d'ensemble, indisciplinée[9], le déclin de « l'approche théorique du texte littéraire » au long de la décennie est relevé par Compagnon, qui reconnaît la résistance de l'histoire littéraire à l'âge d'or de la théorie . Pour ce critique l'histoire littéraire garde au long de la décennie et au-delà son identité méthodologique, la « transmission historique, générique et chronologique », elle s'applique à la même « technique », et s'identifie à l'« idéologie » républicaine.

Pourtant, cette apparente stabilité – cette « force tranquille »[10] - que représentait l'histoire littéraire allait être profondément ébranlée par l'essor de l'histoire culturelle au long de la décennie. Or, l'« histoire sociale des représentations », telle que Pascal Ory (1987) la définit, attribue une place fondamentale à la littérature, comme source d'information privilégiée. L'histoire littéraire est-elle possible dans ce contexte ? Quelle place y est-elle réservée aux études françaises, trop connotées (et conditionnées) par l'histoire littéraire ?

Quelques publications datées des années 1980 nous permettent de mieux comprendre l'apport de l'histoire culturelle au renouvellement de l'histoire littéraire au long de la décennie. C'est le cas de la somme monumentale : *Histoire littéraire de la France*, publiée par Pierre Abraham et Roland Desné en douze volumes entre 1974 et

---

[8] En opposition à la « solidarité » qui avait caractérisé le projet lansonien, tel que le remarque Compagnon (1983).

[9] « programme de confrontation et de débat permanent », au dire de Philippe Sollers, qui rédigea la préface de la réédition du volume. Cf. le collectif du groupe *Tel Quel*, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers *et al.*, *Théorie d'ensemble*, Seuil , 1968.

[10] Nous évoquons, sous la forme oppositive, le titre de la journée d'études où les axes de réflexion qui sous-tiennent cet article ont été présentés : « La force (in)tranquille des années 1980 ».

1980 (faisant suite aux *Manuels d'Histoire littéraire de la France*, publiés par les mêmes auteurs dans les années 1960-1970). Cette publication surgit quatre années après la traduction en France du livre de Richard Hoggarth, *The Uses of Literacy* (1957)[11], sous le titre *La culture du pauvre* (Minuit, 1970), par Jean-Claude Passeron[12]. La somme citée ne visait pas à procéder à une organisation périodologique de l'histoire littéraire (pour actualiser le projet de Brunetière ou de Lanson), mais à constituer « un essai d'inscription de la fiction et de la littérarité dans le monde contemporain aux auteurs cités », avec une attention particulière à la situation française globale : l'école, l'alphabétisation, le monde éditorial, la presse, la 'vie littéraire'[13] y étaient concernés…

L'attention envers les rapports complexes que la littérature maintient avec le milieu historique et culturel informe, parmi d'autres, le projet d'une histoire littéraire publiée chez Arthaud en 1984, sous la direction de Claude Pichois, intitulée *Littérature française* ; et l'analyse des « rapports qu'entretenaient les écrivains et la politique » entre 1930 et 1950 a constitué l'objectif de la publication, en 1981, du livre *The Left Bank*, par l'américain Herbert R. Lottman, traduit la même année en France - *La Rive Gauche : du Front populaire à la guerre froide*. Le projet d'une *vie littéraire* est couronné à la fin des années 1980 avec la publication, par Priscilla P. Ferguson, de *Literary France : The making of a culture*, ouvrage qui paraîtra en français sous le titre *La France, nation littéraire*, chez l'éditeur belge, Labor, en 1991.

Aussi les publications sur l'histoire du livre et de l'édition, domaine dans lequel le nom de Roger Chartier constitue une référence incontournable[14], contribuent-elles à changer la perspective sur la « vie littéraire » qu'une histoire de la littérature organisée par auteurs, par siècles ou par périodes littéraires ne pouvait donner, et à ouvrir de nouvelles voies de recherche, notamment dans le domaine de la sociologique de la lecture. L'apport de l'histoire culturelle à l'histoire littéraire est à mesurer, à notre sens, par ses effets méthodologiques et conceptuels. Les projets développés à l'époque montrent clairement que « la littérature n'habite pas un espace autonome » , et que

[11] Considéré l'œuvre inaugurale des études d'histoire culturelle.
[12] Disciple de Bourdieu, il a transmis la perspective sociologique française à l'original anglais.
[13] Expression aux connotations lansoniennes.
[14] *Cf.* entre autres *Histoire de l'édition française*, 4 vols, et de Martin Lyons, *Le triomphe du livre*, 1987.

l'étude des œuvres gagne à être envisagé « en situation » [15] : il s'agissait alors de « réinscrire le phénomène ou le fait littéraire dans l'univers où il vit le jour », depuis la formation de l'écrivain et ses affinités littéraires et esthétiques, tout en tenant compte de l'histoire de l'édition, discipline qui devait fournir des matériaux décisifs pour les études de génétique textuelle, permettant de localiser les différentes éditions , de suivre les débats entre éditeurs et auteurs, de reconstituer les circonstances historiques et sociales de la lecture et de la circulation de livres. Grâce à cette nouvelle discipline le domaine des auteurs et des livres s'élargissait, visant à inclure le lot des oubliés ou des refusés par l'histoire littéraire, mais qui étaient populaires de leur temps. L'histoire culturelle contribuait ainsi au questionnement de la notion de *valeur* littéraire, et à la relativisation des œuvres et des auteurs du canon. D'après la synthèse qu'en donne Jean-Yves Mollier (2003), l'apport de l'histoire culturelle à l'histoire littéraire a été déterminant dans trois domaines : celui de la production, celui de la diffusion et celui de la réception des livres. Ces trois domaines constituaient le nouvel « espace littéraire » (Mollier, 2003: 605) qui s'offrait à l'histoire culturelle dans ses recherches sur des objets littéraires. Celle-ci interrogeait différemment les œuvres et leurs auteurs, dont elle voulait faire l'histoire au présent, élargissant le cadre des questions auxquelles s'intéressait l'histoire littéraire, qui privilégiait le passé.

Pourtant, et nonobstant les « cloisonnements disciplinaires et corpus légitimes, méthodes pédagogiques d'hier et 'universalisme' cognitif » que constate Cusset dans l'université française (2005: 334), le débat poursuivait outre-Atlantique ; la lecture des intellectuels français dissidents[16] nourrissait le passage des études françaises aux études postcoloniales ; la *French Theory* l'emportait dans les universités américaines, qui accueillaient les plus grands penseurs du postcolonial : la triade Edward Said- Homi Bhabha-Spivak, et la pensée de Barthes, de Foucault et de Derrida…

Les années 1980 sont aussi des années de bilan et de prospection de l'avenir. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Compagnon se propose d'étudier les

---

[15] Ne pas confondre avec le sens d''engagement' proposé par Sartre pour cette expression dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948).
[16] Nadège Veldwachter parlera de l'"exil intellectuel" français (2011: §25).

débuts de la IIIème République (1983), « en particulier ses aspects idéologiques » et politiques ; aspects qui déterminent certains choix de l'histoire littéraire et nous aident à comprendre son évolution à l'époque. Si les pratiques pluridisciplinaires de l'histoire culturelle ont contribué à modifier le régime d'historicité des œuvres littéraires et à relativiser quelques présupposés de l'histoire littéraire, se révélant ainsi un apport important au renouveau des études littéraires à partir des années 1980, face à une histoire littéraire qui devenait elle-même un objet historique, il faudra d'autre part tenir en considération l'ouverture du cadre théorique (en France et ailleurs) aux perspectives apportées par la diffusion des travaux de Bakhtine à l'époque[17]. La pensée bakhtinienne valorise le texte littéraire en ce que celui-ci situe les discours socialement et historiquement ; elle a ainsi contribué à modifier la vision nationaliste et monolithique de l'histoire littéraire. Ce changement de perspective offre la possibilité de l'écriture d'une autre histoire littéraire ; possibilité intéressante (mais pas encore suffisamment travaillée, à notre sens) dans le cadre de l'analyse des conditions de possibilité des littératures francophones.

Tenant compte encore d'autres travaux importants développées au long de la décennie, les publications de Stanley Fish ne sauraient ne pas être citées dans ce contexte. Effectivement, à partir du moment où, avec Fish, l'on considère que le littéraire n'est pas exclusivement dans le textuel mais dans l'interprétation, qu'il n'est pas une essence, mais le résultat d'une attitude interprétative, force est d'accepter que la littérature est le domaine des effets de lecture. Ceci constitue un changement de paradigme fondamental dans les études littéraires : en conséquence, la littérature française perd progressivement la connotation nationaliste que lui apportait l'histoire littéraire canonique et son ouverture à d'autres littératures en français devient une réalité incontournable. La reconnaissance des valeurs que ces littératures configurent et de leur autonomie face à une prétendue matrice française poursuit leur légitimation au long de la décennie.

---

[17] Souligné par Vaillant (2010) ; travaux poursuivis actuellement par le philosophe du langage F. Jacques. Kristeva (années 1960) et Todorov (1981), restent des références incontournables pour la connaissance de Bakhtine.

Pourtant, l'un des premiers domaines où ce changement de paradigme semblait le plus naturellement attendu – celui des études comparées (vers lesquelles s'étaient déplacées depuis les années 1970 et 1980 les études francophones aux États Unis) – se rapproche encore en France, aux années 1980, de l'histoire littéraire positiviste comme que le reconnaît Compagnon en 1983, et ce en dépit de l'élargissement du corpus à des auteurs étrangers (Pageaux, 1994: 10). C'est en effet la perspective anthropologique euro- et franco-centrée dans la poursuite d'un idéal humaniste abstrait qui caractérise les publications comparatistes françaises de l'époque, ponctuées par les noms de Brunel et de Chevrel, publications auxquelles les travaux de Mouralis et de Pageaux (suivis de ceux de Machado au Portugal) donneront suite dans les décennies suivantes : « Disciplina, sem método nem objecto de análise que não seja o conhecimento do homem », tel qu'on lit dans la première édition portugaise de *Da literatura comparada à Teoria da literatura* : « Em suma, disciplina de uma nova forma de humanismo » (Pageaux & Machado, 1988: 12). D'autre part, malgré l'insertion de quelques auteurs francophones aux programmes et l'attribution de prix littéraires prestigieux à des romanciers comme Ben Jelloun[18], l'auteur caustique, il est vrai, de *L'hospitalité française* (1984), ou à Patrick Chamoiseau, en 1992, pour *Texaco*, ou malgré encore la richesse de la production afro-caribéenne des années 1980 (reconnue par Cusset, 2005: 318), ces quelques signes, alliés aux changements qui, lentement, se font sentir dans les études littéraires, ne permettent pas encore de consolider l'avènement des études francophones en France.

Nous avions considéré, à l'ouverture de cette étude, que les limites de la décennie demandaient à être lues dans leur projection au-delà d'elles-mêmes. Il est très intéressant de remarquer que le déclin des études françaises et leur remplacement, parfois chaotique, par les études francophones dans les universités américaines qui en ont fait l'expérience dans les années 1980, est évoqué comme une situation à éviter, de nos jours, dans l'université française (fondement du projet de conciliation entre les études littéraires et les études culturelles que Jan Baetens (2011) désigne par « études

[18] Prix Goncourt en 1987 pour le roman *La Nuit sacrée,* suite au roman *L'Enfant de sable.*

littéraires culturelles »). Le discours décliniste a envahi bien des cénacles, dès la fin du millénaire, en même temps qu'augmente l'intérêt envers les littératures « en français » et les « cultural studies » (qui ne correspondent pas à l'histoire culturelle, de modèle français, puisqu'il leur manque la dimension historique, et que ces études privilégient le contemporain). À l'époque, en France, l'histoire culturelle constituait une nouveauté, elle posait les bases de sa constitution en tant que discipline, et s'intéressait à l'histoire littéraire. Les sciences humaines ouvraient le champ interdisciplinaire aux études disciplinaires, sinon, disciplinées, de la littérature, les invitant à l'in-discipline (Pierre Nora, dans son article « Que peuvent les intellectuels ? », publié dans *Le Débat* en 1980 : « accusait les sciences humaines d'avoir mis fin pendant vingt ans à la 'fonction éthique' et à la 'morale du quotidien' » (*apud.* Cusset, 2005: 330). Mais aussi, les concepts de dialogisme et de chronotope ouvraient-ils le champ à des poétiques de l'autre… Aujourd'hui, l'histoire littéraire poursuit son chemin[19], les études culturelles aussi. Pour les deux disciplines, le texte littéraire est un document. Les études littéraires restent partagées en France entre des champs difficilement conciliables : l'histoire littéraire et les sciences humaines, d'un côté, l'émergence de littératures « francophones »[20], étroitement liée à la situation postcoloniale[21], de l'autre.

Nous en avons analysé les orientations épistémologiques et méthodologiques principales : l'histoire littéraire ou les études comparatistes franco-centrés. Qu'elle soit approchée du point de vue de l'histoire de l'histoire littéraire même, tel que le fait Compagnon, dans *La Troisième République des lettres* (1983), ou dans son article publié dans la somme d'Hollier déjà mentionnée (1989), ou qu'elle soit approchée de l'extérieur, selon le modèle de Hollier , l'histoire culturelle , émergente, s'intéresse à l'histoire littéraire pour re-situer les œuvres dans un contexte de production-diffusion-réception élargi et complet ; elle accorde une attention très particulière à l'histoire des

[19] Des publications récentes l'attestent, dont *L'histoire littéraire*, par Alain Vaillant (2010).

[20] Expression en usage surtout après 1962 - « le substantif FRANCOPHONIE (…) est rarement utilisé avant 1962 », année où « la revue *Esprit* consacre un numéro au 'Français langue vivante' qui s'intéresse à la francophonie » (Moura, 1999) ; signalons que 1962 a été l'année de l'indépendance de l'Algérie.

[21] Mais qui intéresse en premier les départements d'études françaises américains (et non pas les correspondants français, ceux-là ayant effectué leur conversion aux études culturelles dès les années 1960-70, et ayant situé les études littéraires françaises dans le domaine des études francophones postcoloniales - les universités américaines ayant accueilli les principaux penseurs du postcolonial).

livres, de la presse, et de l'édition tout en ouvrant la possibilité, par ses lectures distancés des temporalités historiques, de la réévaluation du canon et de la place des auteurs dans un panthéon relativisé, les études francophones émergeant à peine dans un débat centré autour des nouveaux enjeux géopolitiques et géostratégiques à la fin de la guerre froide ; ceux-là projettent un regard nouveau sur l'Afrique, devenue le plateau de nouvelles *guerres des langues* (et à Jean-Louis Calvet de rapprocher la dictature du français contemporaine de la IIIe République, la même période où est née la discipline « civilisatrice » de l'histoire littéraire). Les études culturelles émergent, qui décentralisent la définition disciplinaire des études littéraires, centrées sur un objet- la littérature – vers une constellation de disciplines tout aussi intéressantes et qui s'interpellent, lors de leur projection sur les études littéraires – et « situent » le lecteur dans l'actualité -, voilà encore un des apports des années 1980 au débat des études littéraires contemporaines.

Effectivement, l'approche des années 1980 invite à revenir sur des textes capitaux, dont quelques situations contemporaines actualisent les effets. La pratique interdisciplinaire, qui n'a pas perdu de son actualité aujourd'hui, a suscité les plus vifs debats au long des années 1980. En France, le débat était ouvert par l'application des méthodes des sciences humaines (linguistique structurale, anthropologie, psychanalyse, sociologie ou histoire) à la littérature. La méthodologie suivie dans des livres publiés pendant la décennie - Marthe Robert, *En haine du roman* (1982), ou Janine Chasseguet-Smirgel, *Éthique et esthétique de la perversion* (1984), en constituent des exemples reconnus à l'époque - illustre pourtant, d'après Guillaume Bridet, les effets « de réduction et traduction » qu'opèrent les sciences humaines sur la littérature[22].

Aux États Unis, l'intervention de Stanley Fish à la conférence de la *Modern Language Association* en 1988, constitue une référence incontournable pour ce débat[23]

[22] http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=228,

[23] Traduction française « De la difficulté d'être interdisciplinaire », disponible sur :http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=290. V. aussi, le commentaire à ce texte par Anna Magdalena Elsner, dans « Aucune discipline n'est une île ou de l'importance de répondre à Fish », disponible sur http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=288.

et de la plus grande actualité en Europe aujourd'hui, pour les aspects de nature politique, institutionnelle et pédagogique qu'elle a soulevés. Fish pose dans cet article les bases de la constitution des études culturelles, pratique interdisciplinaire dans laquelle se répercute cette problématique. Pour ce critique, la notion demande à être considérée comme « un développement naturel des impératifs de la théorie culturelle de gauche, c'est-à-dire la déconstruction, du marxisme, du féminisme, des versions radicales du néo-pragmatisme et du New Historicism ». L'association entre le déclin de la culture et la perte de la centralité culturelle du monde occidental problématise autrement les études francophones – dangereusement *dé*centrées (pour certains), par rapport aux valeurs sous-jacentes à l'histoire littéraire fondée sur l'association entre la langue, la nation, le territoire, trois garants de stabilité culturelle et littéraire.

Jan Baetens, dans un article publié dans la revue en ligne *LHT*, identifie les principales raisons pour lesquelles les études culturelles (d'après le modèle des « cultural studies ») ne se sont pas institutionnalisées en France pendant la décennie. Parmi les conditionnements identifiés, le critique accorde une importance particulière aux raisons d'ordre historique, philosophique, académique et institutionnelle qui ont œuvré à ce blocage. Tout en comparant le triomphe des « cultural studies » aux États-Unis au long de la décennie, alliés à un fort engagement militant, Baetens conclut sur le décalage historique vérifié en France entre les années 1968 (années particulièrement militantes[24]) et les années 1980, celles-ci marquées par le libéralisme économique, l'effondrement de l'avant-garde et le déclin du militantisme ; pour Baetens, dépassée la période du « languisme », les mouvements antiglobalisation promeuvent actuellement (son article date de 2011), par contre, l'« émergence de l'alterglobalisme », et les « cultural studies » sont devenus datées aux Etats-Unis, où elles ne sont plus à l'ordre du jour.

[24] Les références bibliographiques à cette période sont abondantes. Faisons référence à la réalisation de la Journée d'études « Mai 68 : si loin, si près », tenue à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, au mois de mai 2008, dont les textes sont disponibles sur l'adresse de la Bibliothèque digitale de cette université : http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1207&sum=sim.

A ces raisons d'ordre historique, et considérant le contexte idéologique sous-jacent à la vogue de ces études, Baetens signale que l'idéal républicain français (et les valeurs universelles qui le soutiennent) était depuis toujours inclusif, en opposition à l'exclusion à laquelle étaient vouées les minorités américaines pendant la décennie. Finalement, l'ampleur de ces études peut expliquer, pour Baetens, leur difficile institutionnalisation en France. La nature interdisciplinaire de ces études devient difficilement conciliable avec leur inscription dans un cadre disciplinaire rigoureux, tel que celui de l'université française l'exige ; une situation qui aide à mieux comprendre le décalage entre les deux modèles d'études. Tel que le constate A. Berger (2006), citée par Marc Escola, dans un collectif à propos de la traduction tardive, en France, du livre d'Homi Bhabha, *The Location of Culture* (1994) :

> la notion de *studies* renvoie à une pratique institutionnelle de la recherche américaine qui la différencie fortement de son équivalent hexagonal. Les programmes d'études américains rendent plus faciles les croisements inter ou pluri disciplinaires au sein des sciences humaines et sociales et ils dégagent une dimension performative particulière. Ces recherches ne visent pas seulement à éclairer les équilibres des pouvoirs en place en prenant pour objet d'études des minorités qu'elles rendraient davantage ou enfin visibles, mais elles produisent un renforcement de leur capacité (« empower ») énonciative, une transformation des pratiques sociales et culturelles dans la mesure où ce sont les mêmes qui sont à la fois objets et sujets de l'étude. Historiquement, c'est la décennie 70 qui a vu exploser la série des études dans un contexte de décolonisation et de luttes d'émancipation qui trouvaient dans les travaux de M. Foucault sur les formations discursives un angle d'approche pour analyser le rôle des institutions dans la production des savoirs-pouvoirs. Les *africana studies*, les *women's studies*, les *culturals studies* ou les *subaltern studies* commencèrent à prendre corps dans l'université américaine. (Escola, Marc, *in* Marie Cuillerai, « Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ? », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Autour de l'œuvre d'Homi K. Bhabha », URL : http://www.fabula.org/revue/document5451.php).

De même que l'avènement de l'histoire littéraire a été en partie déterminé par des facteurs d'ordre politique au tournant du XIXe siècle, l'intérêt envers les littératures

francophones ne saurait être compris en dehors du contexte historique et politique où ces littératures – dont la divulgation remonte aux années 1960 - ont évolué au long des années 1980. L'étude du contexte intellectuel français des années 1980, de même que les tendances sociales et les options politiques qui caractérisent cette période ne sauraient être dissociés de l'orientation que connaissent les études littéraires à l'époque, y compris les études francophones.

La réflexion sur les conditions de possibilité d'une histoire des études littéraires francophones demande, effectivement, une attention particulière à un aspect auquel les études littéraires ne semblent pas s'intéresser, et qui mériterait que l'on s'y attarde : l'institutionnalisation de la Francophonie comme « affaire d'État » depuis 1969, lorsque De Gaulle propose à André Malraux de le représenter à la première conférence d'Etats francophones à Niamey, au Niger[25]. C'est pourtant aux années 1980 que les premiers réseaux de la Francophonie sont organisés, à partir de la présentation en 1980 par Léopold Senghor, lors du sommet Franco-Africain tenu à Nice en 1980, du projet « Communauté organique de la francophonie », dont l'objectif était l'« allégeance à une langue » (Forsdick & Murphy, 2003: 94) ; une lecture politique s'avère intéressante sur ce point (Cusset, 2005: 327). Le rôle de Mitterrand dans la création d'une communauté francophone devient déterminant, et donne lieu à des sommets réguliers de l'organisation, tous les deux ans, qui mobilisent bien des instances gouvernementales françaises et des pays concernés (Veldwachter, 2011: 95). Le premier Sommet a eu lieu à Versailles en 1986, et 42 pays y étaient représentés.

Le second Sommet - Déclaration de Québec, 1987 - a constitué la « IIe Conférence des Chefs d'État et des gouvernements des pays ayant le français en partage », « …inspirés par l'usage (…) de la langue française comme outil de connaissance, de dialogue, de développement et d'innovation »[26]. Ce sommet visait à la « concertation sur des enjeux et des sujets d'intérêt commun de nature politique,

---

[25] Remarquons cependant que le projet de la fondation de l'Agence de coopération culturelle et technique –l'ACCT – comparée à une « Unesco francophone » remontait déjà à l'année 1953, lorsque l'Union culturelle française, fut créée à Montréal, tel que le soulignent Forsdick et Murphy (2003: 94).
[26] V. http://www.francophonie.org/IMG/pdf/Declaration_SOM_II_04091987.pdf.

économique et de coopération », à la « solidarité ouverte à la diversité des langues et des cultures de nos peuples ». La coopération dans la formation, l'innovation, la technologie, les « industries des langues », l'économie, le développement du multilatéralisme, dans l'objectif clair de contribuer à « l'instauration d'une paix solide et durable dans le monde », ont définit la tonalité nettement politique du III Sommet, tenu à Dakar en 1989.

Au long des divers Sommets de la Francophonie tenus au long des années 1980, l'orientation vers la coopération, dans le but du développement des pays du Sud, entraîne des interprétations où les objectifs économiques, politiques et culturels prennent un sens et jouent un rôle de plus en plus évident. L'institutionnalisation de la Francophonie comme « affaire d'état », les liens que les accords qui en découlent établissent entre les pays concernés – exclusivement les ex-colonies françaises et non l'ensemble des pays francophones - et la France, ne saurait ne pas avoir contribué à une connotation politique, sinon économique et culturelle spécifique, à tout ce qui avait trait à la francophonie, en limitant son champ. Cette circonstance a sans doute aidé, par ailleurs, à l'association implicite entre études francophones et études postcoloniales, affaire pas encore assez creusée, à mon opinion, dans le contexte des études francophones.

C'est à partir des années 1990 que l'orientation des Sommets change, en faveur d'une ouverture de la Francophonie au monde, un monde dont le centre n'est plus la langue ni la culture française. La promotion de la diversité culturelle et du français à l'intérieur d'un projet simultanément multiculturel et plurilingue constituent désormais l'objectif majeur de la Francophonie ; d'où la spécificité du concept d'« universel » qui s'oppose ainsi à celui d'origine américaine « global ». Celle-ci n'était pourtant pas encore la situation pendant la décennie, où tout se mettait en marche, où les institutions de la Francophonie se formaient, où elles cherchaient leur espace, leur identité et leur projet politique. La situation contemporaine en est l'héritière, qui a développé certaines tendances qui n'étaient qu'en germe, à l'époque.

De même que la controverse a existé, dans le domaine anglo-saxon, sur l'utilisation de l'expression « post-colonial », réservée à la production littéraire de la période coloniale, et « postcolonial », pour celle postérieure à la période coloniale, de même pouvons-nous considérer différents moments dans l'histoire de la Francophonie. Une francophonie avec un f minuscule, qui désigne au début l'appartenance géographique et linguistique à une communauté (sens où Onésime Reclus l'emploie qui reprend, finalement, la conception universalisante, valorisatrice de la qualité de la langue, prônée par Rivarol à la fin du XVIIIe siècle, qui la situe dans un espace colonial limité), mais qui se veut transfrontalière aujourd'hui, et une Francophonie avec F majuscule, pour signaler sa consécration institutionnelle, et les diverses organisations qui y collaborent. L'analyse du discours des Sommets de la Francophonie, dont l'institutionnalisation se fait progressivement au long des années 1980, est significative de l'évolution des valeurs que l'expression a prise au long de cette période.

Cependant, cette division, par trop simpliste, mérite d'être approfondie. Effectivement, l'histoire de la francophonie gagne à être située dans le cadre de la réflexion sur l'idée de république et de ses valeurs. Quelques concepts acquièrent dans ce cadre une portée qu'il convient d'analyser en parallèle : celui de mission civilisatrice et d'universalisme, en contrepoint des concepts de démocratie et de globalisation. Des concepts qui aident à comprendre d'une part, la difficulté du dialogue entre l'histoire littéraire (française) et la francophonie, et, d'autre part, entre études francophones et études postcoloniales.

Quelques perspectives s'affrontent, pendant les années 1980, dans la constitution des études francophones, d'après leur foyer d'origine, où le débat porte essentiellement sur la langue française et sur sa déterritorialisation. Ce cadre est l'héritier de la situation coloniale : l'empire se renferme alors autour de la défense de la langue française. La création des Alliances françaises en 1883[27] constitue une initiative pionnière d'intégration des élites locales et d'appel à leur coopération dans la diffusion et la promotion de la mission civilisatrice de la langue et de la culture françaises ; la prise de

[27] V. Maurice Bruézière, *L'Alliance Française, histoire d'une institution*, Paris, Hachette, 1983.

conscience des périls qui guettaient le français dans l'univers colonial risquait de porter atteinte à l'idée d'universalité du français… (Forsdick & Murphy, 2003: 92). Les travaux du linguiste Jean-Louis Calvet constituent des références bibliographiques incontournables, parues le long des années 1980 et 1990, pour l'étude des rapports idéologiques entre l'histoire de la langue et l'histoire du colonialisme.

Dans *Linguistique et colonialisme*, Calvet accentue la contribution de la linguistique, dès ses origines en tant que discipline, à nier la langue de l'autre, à assurer la suprématie occidentale ; pour cet auteur, le projet de la francophonie manifeste la survivance de cette posture, il constitue un des « masques » de « l'impérialisme linguistique » du français[28]**.** C'est aussi dans le cadre de cette perspective que la désignation d'« auteurs francophones » inclut les auteurs qui écrivent en français, réunis dans un ensemble théoriquement (mais paradoxalement) homogène, indistinct, situé à l'extérieur de l'espace français hexagonal, celui-ci également envisagé comme théoriquement (et paradoxalement) homogène, tenant en marge les littératures dites régionales et tout autre littérature en français. Selon cette perspective, les auteurs et les œuvres francophones n'intégraient pas l'histoire littéraire[29]. Cette option d'analyse ignore que la problématique postcoloniale est pourtant sous-jacente à l'œuvre d'auteurs maghrébins ou africains qui ont publié pendant la décennie, même si cette problématique n'y est pas explicitement thématisée ; elle est bien présente aussi dans l'œuvre d'auteurs déterminants du canon littéraire français, reconnus depuis longtemps par l'histoire littéraire, mais que celle-ci n'aborde cependant pas sous cet angle : il suffirait de penser à Camus, Gide, Loti, Verne, Segalen… Leur lecture « contrapunctique » est bien l'un des défis que nous lance Edward Said.

Cette réflexion est amenée au débat par Jean-Marc Moura dès la fin de la décennie suivante, lorsqu'il signale l'ambigüité des notions de « francophonie

---

[28] *Cf.* entre autres, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot, 1999 ; *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*, Paris, Payot, 1974-1988.

[29] L'histoire littéraire elle-même, par ailleurs, si lacunaire : en 2003, dans le nº 103 de *La Revue d'Histoire littéraire de la France*, José Luis Díaz, dans un article pertinemment intitulé « Multiple histoire littéraire », signalait encore le besoin d'ouverture de l'histoire littéraire aux auteurs mineurs, mais tout aussi importants pour la définition du champ littéraire français, reprenant l'appel fait par l'historien de la culture, Jean-Yves Mollier dans ce même numéro.

littéraire » et de « théorie postcoloniale » en France, dont la dernière « en raison d'une origine anglo-saxonne assez récente qui ne lui a pas encore permis de s'acclimater dans notre recherche universitaire » (Moura, 1999: 1). L'histoire des littératures francophones et de leurs rapports à l'histoire littéraire reste à faire…

Pour conclure, nous considérons que la situation des études littéraires pendant les années 1980 demande une attention particulière à la convergence de plusieurs réalités :

1. Des circonstances d'ordre institutionnelle : rappelons l'introduction des littératures francophones dans les programmes d'enseignement français et la création de plusieurs centres de recherche dans le domaine, à partir du milieu des années 1970, dont celui, inaugural, du Centre International d'Etudes Francophones, (Paris-Sorbonne- Paris IV) ; rappelons également la fondation de l'APELA, Association pour l'étude des littératures d'Afrique, en 1984.
2. Des circonstances de nature politique. Nous venons d'évoquer la réalisation des premiers Sommets de la Francophonie, ceux-ci ayant posé les bases pour la constitution d'un réseau actuellement constitué à l'échelle mondiale qui intègre les différentes institutions représentatives de la Francophonie.
3. Des circonstances médiatiques, bien que leur effet à court terme ait été alors assez réduit, comme l'attribution du prix, dont le Goncourt, déjà référé.
4. Des circonstances éditoriales, marquées par la publication d'auteurs devenus des auteurs de référence dans le champ francophone, comme : Tahar Ben Jelloun, Patrick Chamoiseau, Mohamed Dib, Edouard Glissant, Kateb Yacine, Amin Maalouf ;
5. Des circonstances méthodologiques : en fonction du glissement, à l'extérieur de la France, des études littéraires vers d'autres domaines, dont les études culturelles, et, à l'intérieur de celles-ci, avec une forte popularité, les études postcoloniales, à l'intérieur desquelles se situent à leur tour, pour quelques auteurs, les études francophones.

L'étude des conditions de possibilité de l'histoire des francophonies dans les années 1980 demande effectivement une perspective d'ensemble sur la convergence de

circonstances multiples ; elle demande également une réflexion sur les rapports d'exclusion que l'histoire littéraire a entretenus avec elle pendant la décennie, mais dont l'origine est lointaine.

Nous terminerons notre réflexion sur un point particulier. Effectivement – et c'est là encore un aspect souvent ignoré dans le débat sur les littératures francophones -, le domaine des littératures francophones ne se limite pas aux littératures des anciennes colonies françaises ; cette désignation s'applique également aux littératures européennes belge et suisse, de même qu'à la littérature québécoise ou encore à toute littérature écrite en français dans d'autres régions au monde. L'histoire des littératures – littératures que je préfère désigner, d'après un point de vue plus large, les « littératures en français » – produites le long des années 1980 mériterait également d'être revisitée sur ce point, en ce qu'il se révèle déterminant pour la constitution d'une autre histoire littéraire.

Les années 1970 furent marquées par d'intenses mouvements contestataires aux Etats-Unis, dont les répercussions sur l'université ont été rapides, la popularité de la *French Theory* y aidant - « Barthes, Todorov, Lacan, Derrida et Goldmann, suivis par Genette, Foucault, Cixous (…) René Girard et Paul de Man », de nouvelles voies s'ouvrent aux études littéraires, dont les « post-colonial studies, gender studies, queer theory, subaltern studies », tel que le reconnaît Nadège Veldwachter (2011: §25). L'autorité du modèle français – qu'il fut de nature historique et littéraire, qu'il fut structuraliste - se voyait ainsi contestée, face à la déconstruction des « grandes narrations ». Des écrivains francophones sont invités dans les plus grandes universités américaines, un mouvement éditorial répond aux attentes d'un nouveau public, sensibilisé aux nouvelles problématiques posés par ces littératures qu'on découvre, qui utilisent la langue française à de toutes autres fins que la littérature canonique, des revues importantes sont publiées (Veldwachter, 2011: §25) ; des questions de nature politique nourrissent les débats, dont le rejet par les universités françaises des intellectuels noirs que ces mêmes universités forment, mais se refusent à les admettre dans leur collège professoral : « Achille Mbembe [cité par Nadège Veldwachter]

d'opposer la France et les États-Unis sur leur capacité à accumuler et à disséminer les savoirs élaborés dans le système académique occidental,

> Au cours du dernier quart du vingtième siècle, leurs universités et centres de recherche sont parvenues à attirer presque tous les meilleurs intellectuels noirs de la planète – ceux d'entre eux qui avaient été formés en France, voire des universitaires français noirs auxquels les portes des institutions françaises sont restées hermétiquement fermées. (Achille Mbembe *apud.* Veldwachter, 2011: §26),

la question coloniale constituant un sujet tabou. Un nouveau champ, celui des sciences humaines fait obstacle aux études littéraires, envahit leur champ, et l'écart se creuse entre les deux. Un écart que le décalage des traductions face aux éditons originales accentue souvent. Le livre *The Location of Culture*, qu'Homi Bhabha publie en 1994, n'est traduit en français qu'en 2007, sous le titre *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, par l'éditeur Payot ; le livre fondateur des études postcoloniales, *Orientalism*, publié par Edward Said en 1978 à New York est traduit en français deux années plus tard, avec une préface signée par Tzvetan Todorov, *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, aux éditions du Seuil. Il est par ailleurs intéressant de constater, tel que la critique anglo-saxonne le reconnaît, que des concepts d'origine francophone circulent à l'intérieur de la théorie postcoloniale anglophone, ignorés de la théorie littéraire française des années 1980. La critique postcoloniale anglophone découvre ses origines chez des penseurs poststructuralistes français et chez des écrivains francophones, dont Frantz Fanon, Aimé Césaire, Edouard Glissant ou Raphael Confiant.

Tel que le considère Alain Vaillant, dans son livre intitulé *L'histoire littéraire* (2011), c'est dans le creux d'une histoire littéraire que ses postulats épistémologiques identitaires et sa configuration positiviste ne soutiennent plus qu'émergent actuellement les études littéraires francophones ; il n'en était pas exactement ainsi pendant la décennie dont nous venons de tracer les principales lignes identitaires.

Bibliographie :

BADIOU, Alain (1985). *Peut-on penser la politique ?*, Paris: Seuil.

BAETENS, Jan (2011). « Une défense 'culturelle' des études littéraires », Dossier, LHT, nº 8, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL : http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=218.

BAUDRILLARD, Jean (1987 et 1990), *Cool Memories, I et II, 1980-1990*, Paris: Éditions Gallilée.

BERGER, Anne (2006). « Traversée de frontières : Postcolonialité et études de 'genres' en Amérique », Entretien avec Anne Berger par G. Leménager et L. Marie, *in Labyrinthe (2)*, n° 24.

BRUNEL Pierre & CHEVREL Yves (eds) (1989). *Précis de Littérature comparée*, Paris: PUF.

CHEVREL, Yves (1989). *La littérature comparée*, Paris: PUF, coll. Que sais-je ?.

CALVET, Jean-Louis (1974). *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*, Paris: Hachette.

CALVET, Jean-Louis (1999). *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris: Hachette.

CERTEAU, Michel de (1980). *L'invention du quotidien*, Paris: Union générale d'éditions, coll. 10-18.

COMPAGNON, Antoine (1983). *La Troisième République des Lettres : de Flaubert à Proust*, Paris: Seuil.

COMPAGNON, Antoine (1989). « 1895. La littérature à l'école », *in* Denis Hollier (dir.), *De la littérature*, Paris: Bordas, pp. 768-772 (trad. française de Hollier, Denis (1989), *A New History of French Literature*, Harvard University Press.

CUSSET, François (2005). *French Theory : Foucault, Derida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: la Découverte.

CUSSET, François (2008). *La décennie: le grand cauchemar des années 1980*, Paris: la Découverte.

FORSDICK, Charles & MURPHY, David (2003). *Francophone Postcolonial Studies: A Critical Introduction*, Arnold: Oxford University Press.

HOLLIER, Denis (1993). *De la littérature française*, Paris: Bordas (trad. de *A new history of French literature*, Harvard University Press, 1989).

JACQUES, Francis (1985). *L'espace logique de l'interlocution*, Paris: PUF.

MOLLIER, Jean-Yves (2003). « Histoire culturelle et histoire littéraire », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3, juillet-septembre, pp. 597-612.

MOURA, Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris: PUF.

MOURALIS, Bernard (1984). *Littérature et développement : Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris: Silex éditions.

ORY, Pascal (1987). « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 16, vol. 16, pp. 67-82.

ORY, Pascal (2011). *L'histoire culturelle*, Paris: PUF.

PAGEAUX, Daniel-Henri & MACHADO, Álvaro Manuel (2001). *Da Literatura comparada à Teoria da literatura*, Lisboa: Presença [Edições Setenta, 1988].

PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*, Paris: Colin.

TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi des écrits du cercle de Bakhtine*, Paris: Seuil.

VAILLANT, Alain (2010). *L'histoire littéraire*, Paris: Armand Colin.

VELDWACHTER, Nadège (2011). « Littérature française et littératures francophones : une union inconvenante ? », nº 8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL : http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=236.

MACÉ, Marie-Anne – *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz ou l'espace-temps romanesque
Intercâmbio, 2ª série, vol. 6, 2013, pp. 97-109

LE MERIDIEN DE GREENWICH DE JEAN ECHENOZ OU L'ESPACE-TEMPS ROMANESQUE

MARIE-ANNE MACE
Université de Bretagne Sud (France)

Résumé : Cet article analyse les rapports de parenté stylistique entre l'écriture romanesque de Jean Echenoz, notamment dans *Le Méridien de Greenwich*, et le travail scriptural du Nouveau Roman, faisant apparaître des lignes de continuité des plus pertinentes pour l'approche de la littérature française contemporaine.
Mots-clés : Jean Echenoz – Le Méridien de Greenwich – littérature française – Nouveau Roman.

Abstract: This paper analyses the stylistic relationship between Jean Echenoz's novelistic writing, namely in *Le Méridien de Greenwich*, and Nouveau Roman writing. Some relevant continuity features will appear for the approach of contemporary French literature.
Keywords: Jean Echenoz – Le Méridien de Greenwich – French literature – Nouveau Roman.

« Clair enfin fin de journée sombre le soleil brille enfin et disparaît »
Samuel Beckett, *Immobile*

« Je suppose que ce serait compliqué de vivre dans un pays où la veille et le lendemain seraient distants de quelques centimètres, on risquerait de se perdre à la fois dans l'espace et dans le calendrier, ce serait intenable. », peut-on lire dans les premières pages du roman (Echenoz, 1979: 10s). C'est pourtant le pari tenu par J. Echenoz dont l'œuvre offre des parentés certaines avec le Nouveau Roman : une captation de la description, un goût prononcé pour la paralittérature aux accents d'A. Robbe-Grillet, des résurgences simoniennes ou diverses réminiscences selon les compétences des lecteurs.

D'entrée, son premier roman s'impose par une dimension ludique, humoristique, décalée qui ne peut que créer une connivence avec le lecteur et dont, heureusement, il ne se départira pas au fil des années. Jean-Claude Lebrun insiste sur ce point dans l'ouvrage qu'il lui consacre en 1992 :

Jean Echenoz fait rire. (…) À chaque page, quelque chose est là, qui révèle combien l'écriture ne se prend pas au sérieux, combien l'intrigue doit être regardée à distance, combien la langue est source de quiproquos et de pièges, combien elle peut à tout moment déboucher sur le saugrenu et l'inattendu. (Lebrun, 1992: 13)

Pour parfaire le jeu, dans *Le Méridien de Greenwich*, la configuration spatiale du récit transite par le puzzle, communément vu comme un passe-temps. Et, parmi toutes les pistes et les fausses pistes d'une saisie des lieux, nous retiendrons ici celles des héros qui éprouvent le besoin de prendre de la hauteur.

L'espace-temps littéraire : Minuit

Pour les lecteurs avertis du Nouveau Roman voire les éditeurs, la parution du roman de Jean Echenoz offre des connexions flagrantes. En effet, dans son ouvrage

consacré à Jérôme Lindon, J. Echenoz se souvient que l'éditeur avait d'emblée opéré le rapprochement avec A. Robbe-Grillet : « Vous aimez Robbe-Grillet, bien sûr, me dit-il sur le ton de l'évidence, comme si mon livre découlait naturellement de cette influence. » et révèle aussi .... : « J'acquiesce elliptiquement sans lui avouer que je ne l'ai lu de Robbe-Grillet que *Les Gommes*, il y a une quinzaine d'années. » (Echenoz, 2001: 13s). D. Viart, B. Vercier, dans leur ouvrage intitulé *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, soulignent à la fois le lien entre les deux univers et la spécificité de J. Echenoz :

> Son premier roman, *Le Méridien de Greenwich*, (…), qui demeure marqué par les déconstructions du Nouveau Roman, s'impose des contraintes (changer de lieux et de personnages à chaque chapitre, comme pour 'affoler' la narration), et reprend en le perturbant, comme Robbe-Grillet dans *Les Gommes*, le modèle du roman policier, voire de l'espionnage. Mais déjà domine un sens de la fantaisie et de la gratuité qui confine à la dérision ». (Viart & Vercier, 2005: 385)

Qui plus est, à la lecture du roman, *Le Méridien de Greenwich*, la description de l'architecture du palais où évoluent les espions n'est pas sans évoquer l'atmosphère déployée dans le roman d'A. Robbe-Grillet, publié en 1976, *Topologie d'une cité fantôme* : « Le palais reposait sur des fondations de béton, coulées sur l'emplacement des ruines indatables. » (Echenoz, 1979: 37). Et si, nous inversons le cours du temps, nous remarquons que *La Reprise* d'A. Robbe-Grillet, en 2001, développe à nouveau cette implosion de l'espace-temps dans l'univers dévoyé des espions du Berlin d'après-guerre !

De fait, les romans de J. Echenoz trouvent des échos et des correspondances chez les écrivains du Nouveau Roman, même si cela n'est pas délibéré de la part de l'auteur. Ainsi, D. Rabaté décèle une parenté avec N. Sarraute ; au-delà de la présentation de la conversation, il retient « la phrase révélatrice : 'et les mots avançaient un à un sur ce précaire échafaudage, parfois reliés les uns aux autres' comme l'attention qu'elle témoigne à une physique périlleuse de l'ordre du discours. » (Jérusalem & Vray, (sous la direction), 2006: 191). Dominique Viart voit « dans les dérèglements romanesques », « quelques familiarités » avec Claude Ollier : « De l'un à l'autre on

noterait un même goût pour un romanesque défunt, celui de l'aventure, de l'exploration, du voyage, de Jules Verne et Stevenson. Même intérêt inquiet pour les disparitions (…), pour l'étrange et la science-fiction. » (*idem*: 246s).

Nous pouvons aussi établir des analogies avec les romans de Claude Simon, notamment autour de la restitution temporelle et des interrogations qu'elle suscite.
« - C'était pour aujourd'hui ?
- Oui, hésita Carrier, enfin, pour hier, on ne s'y retrouve pas avec le décalage horaire. C'est énervant. » (*idem*: 242).

Cet extrait de la conversation, dans *Le Méridien de Greenwich*, bouscule les catégories mentales ; il rappelle les efforts fournis par le personnage qui, lors d'un voyage en avion tente, en vain, de calculer, le décalage horaire, dans *Les Corps conducteurs*, roman publié en 1971 (Simon, 1971: 119s).

De même, nous lisons, dans les deux romans l'infinitésimale progression d'un rai de lumière qui amène à réfléchir sur la dimension cosmique. Dans *Les Corps conducteurs*, la lumière joue un rôle essentiel ; nous pouvons retenir la séquence récurrente de la tache de soleil dans la salle de bains. Elle recouvre, selon les moments, diverses formes géométriques et varie en couleurs. Le rectangle « jaune franc, citronné et uni » semble tracer un temps une configuration susceptible d'évoluer, (*idem*: 166), pourtant, dix pages plus loin, il ne semble pas s'être modifié (*idem*: 176). Le doute s'immisce chez le narrateur conscient des limites de la perception humaine : « Peut-être s'est-il déplacé, mais sur une distance infinitésimale que l'œil ne peut apprécier. » (*ibidem*). Alors, la réalité cosmique s'impose ou du moins se laisse deviner : « Il semble que (…) le soleil se soit maintenant presque immobilisé, commençant à entamer sa course avec cette solennelle lenteur des astres immobiles lancés à de fantastiques vitesses à travers l'espace. » (*idem*: 177).

Le rapprochement avec *Le Méridien de Greenwich* se manifeste ainsi : « Le temps n'avait pas changé ; le soleil était une étoile morte. Son rayonnement provisoire, décroissant, s'efforçait laborieusement de s'infiltrer au travers d'une masse solide dont

on renonçait à croire que de simples nuages empilés étaient l'origine, et qu'il s'agissait bien plutôt d'une sorte de pesanteur, d'épaississement irréversible de l'air. » (Echenoz, 1979: 115).

Paul, reclus dans sa chambre, refuse de donner une signification : « Il devenait chaque jour plus improbable qu'une étendue infinie pût exister au-delà de ce fragment contracté de l'atmosphère, et l'espace étriqué justifiait que sur lui on tirât les rideaux. » (*ibidem*). Donc, dans sa chambre aux rideaux tirés, un début d'après-midi, il tentait de « ressusciter » ses idées pour les hiérarchiser et ce, « les yeux fixés sur un rai de clarté pouilleuse qui s'acheminait péniblement entre les rideaux mal joints et avortait d'un reflet terne sur le renflement d'un sac de cuir posé sous la fenêtre. » (*idem*: 115s). Mais, plus que ses idées, c'est la lumière qui obsède le personnage et concentre son attention : « De son lit, Paul surveillait toujours le rayon de lumière blafarde, près de la fenêtre, qui se déplaçait insensiblement. Imperceptible dans un premier temps, son mouvement devenait de plus en plus manifeste si l'on prolongeait l'observation ; et plus longtemps on regardait le déplacement de la lumière, plus vite elle semblait aller. » (*idem*: 117).

Les finalités diffèrent dans chaque contexte romanesque : pour le personnage de J. Echenoz, il semble que ce soit un passe-temps, un moyen comme un autre de combattre l'ennui, de meubler l'attente : « C'était une de ces journées où l'on ne peut s'intéresser qu'à des choses comme celle-là, et encore. » (*ibidem*).

Chez l'auteur d'*Orion aveugle*, il s'agit d'une interrogation fondamentale. Mais, les deux veulent mettre de l'ordre dans les idées pour Paul, dans la configuration du récit chez Cl. Simon ; combler les déficiences à l'image des horloges qui n'indiquent plus l'heure (Simon, 1971: 92 et 100), de la montre de Théo Selmer dans le dernier chapitre du roman *Le Méridien de Greenwich* : « Le verre était cassé, les aiguilles tordues, le ressort mutique ». Il ne lui reste plus qu'à la jeter à la mer vers d'autres imaginaires (Echenoz, 1979: 253).

Publier aux éditions de Minuit n'est pas anodin pour J. Echenoz : il s'agit d'un choix littéraire. Son premier roman porte les traces d'une conception scripturale, (à son

corps défendant ?), mais il apporte aussi une voix nouvelle qui se fait entendre dans les romans suivants. D. Viart et B. Vercier soulignent cet entre-deux : « les textes s'offrent à la lecture immédiate sans aucune difficulté, mais séduisent aussi les lecteurs cultivés par leur système allusif constant. Il ne s'agit plus de 'bloquer' la mécanique romanesque mais de la faire fonctionner en en dévoilant les coulisses. » (Viart & Vercier, 2005: 385).

Parmi ces coulisses, nous pouvons nous fier, entre autres éléments, au roman-puzzle, à la fois mise en espace et brillante mise en abyme qui ne saurait se passer d'un lecteur actif !

Le puzzle romanesque

Le puzzle apparaît incidemment comme un élément de décor : « La surface de la plus grande table était presque entièrement occupée par un puzzle inachevé, représentant la *Visite d'une galerie*, de Van Haecht, par fragments » (Echenoz, 1979: 38). Byron Caine, le héros, se passionne pour la réalisation de puzzles. Nous assistons au moment crucial où il pose la dernière pièce : « Avec un geste théâtral, Byron Caine s'était brusquement éloigné de la table où s'étalait son puzzle, et maintenant il le considérait de loin, immobile, avec un vague sourire de fierté attendrie qu'il ne tentait plus de masquer. Il se tenait très droit. »

Selon un phénomène spéculaire, un second personnage, Tristano l'observe observant son puzzle, lequel n'est qu'une réduplication en lui-même et ramène une centaine de pages auparavant à cet objet apparemment anodin, disséminé parmi d'autres :

> Il se leva et se dirigea vers le puzzle achevé dont l'inventeur lissait amoureusement la surface du tranchant de la main. Les morceaux de cartons assemblés reconstituaient un tableau figurant une vaste galerie aux murs de laquelle étaient suspendus une multitude de tableaux, dont certains représentaient encore d'autres tableaux ; la mise en abyme s'arrêtant là, le peintre ne s'étant pas aventuré plus loin dans l'emboîtement des

représentations. (*idem*: 140)

Tristano explicite, de l'extérieur, ainsi l'intérêt pour le puzzle :

> Mais il me semble que ce qui est important, ce n'est pas l'image elle-même, l'image finie, reconstituée. Une fois assemblée, on ne doit plus lui trouver de l'intérêt. Ce qui est plus séduisant, c'est que chaque fragment de cette image ne représente rien, la plupart du temps. Un fragment du puzzle, c'est informe, c'est abstrait, c'est presque identique à n'importe quel fragment, et d'ailleurs ça pourrait faire partie de n'importe quelle autre image (*idem*: 164)

Le puzzle dévoile une conception particulière de la création ; d'ailleurs, ne déclare-t-il pas : « C'est un peu comme le langage » ? (*ibidem*). Il est intéressant de rapprocher cette scène de celle du roman de Claude Simon, *Triptyque*, publié en 1973, et de déceler une variante significative. En effet, dans les dernières pages du roman, alors que le puzzle qui représente un village est « presque terminé », que l'on s'attend à la vision d'ensemble déjà bien dessinée, le personnage ne franchit pas la dernière étape : « brusquement, sa main droite balaie avec violence la surface de la table, aller et retour, dispersant les petites pièces du puzzle qui s'éparpillent tout autour ». Délibérément, le personnage refuse la cohérence et privilégie la divergence, et subséquemment la permanence des fragments... L'interprétation est ouverte : y aurait-il quelque chose d'insupportable à voir un monde fini ? Serait-ce la volonté de tout refaire ou de passer à autre chose ? Le parallèle avec le romancier est aisé d'autant qu'il s'agit de la fin du roman.

Curieusement les pièces du puzzle qui dans *Triptyque* « forment comme un archipel de petites îles creusées de baies, de golfes, hérissées de caps » (Simon, 1973: 220-224) nous ramènent vers l'univers du roman *Le Méridien de Greenwich.* Toutefois, l'on décèle une attitude différente. En effet, Byron Caine s'empresse d'émettre le vœu d'avoir un nouveau puzzle (Echenoz, 1979: 141). Ainsi, dans ce cas, le puzzle reconstitué a terminé sa mission et épuisé son lot de mises en abyme. Mais le monde de l'espionnage a des lois étranges et ses acolytes ont prévu une autre arrivée :

« L’amusant, c’est que l’autre attend toujours son puzzle et on va lui offrir une femme à la place. » (*idem*: 163). De son côté, compte tenu de l’enchaînement inéluctable des règlements de compte, Byron Caine fait preuve de décence : « Il n’osa pas faire allusion à son puzzle. Ce n’était sûrement pas le moment. » (*idem*: 170). Pourtant, le puzzle demeure « sa » marque à tel point que les autres personnages lisent l’archipel dans cette optique : « Curieux, exprima Arbogoast, c’est comme un puzzle. Il faudrait y amener l’inventeur, un de ces jours. » (*idem*: 187)

Telle est la contribution de Jean Echenoz au puzzle comme pièce de la (dé)composition du roman français, à l’époque où Georges Perec publie, en 1978, *La Vie mode d’emploi.* Et, l’anecdote révélée par J. Echenoz à C. Jérusalem en deviendrait presque décevante - J. Echenoz réalisait le fameux puzzle et l’a donc transposé dans son roman - (Jérusalem, 2005: 195) tant le puzzle ouvre le champ romanesque et l’imagination des lecteurs. Et tout change si l’on regarde de près ou à distance...

Prendre de la hauteur ou visions panoramiques

Séquence intérieure et séquences extérieures méritent d’être rapprochées, car elles dispensent des mécanismes et des ouvertures identiques et révèlent le besoin de prendre de la hauteur, au sens propre et au sens figuré. Dans l’avant-dernier chapitre se met en place, par l’intermédiaire du personnage, une interrogation de la perception de l’espace, une fois encore mise en abyme du roman, voire de la vie.

Le personnage, Abel, attend dans un « hall démesuré ». Dès le départ, la vision est marquée par l’effacement des limites : « Le sol de cette vaste entrée était couvert d’un tapis si vieux, et qui s’appliquait si remarquablement à sa surface, que l’on pouvait légitimement se demander lequel, du tapis ou du hall, avait été fait pour l’autre (Echenoz, 1979: 237). En raison de cette attente forcée, Abel se concentre sur le tapis, non sans perplexité. Il s’interroge sur l’endroit qu’il faudrait trouver pour parvenir à réellement le saisir car, comme le roman, le tapis implique que le personnage se perd en conjonctures : « De ce tapis saillaient des détails hétéroclites, sans lien ni suite entre

eux, sans logique apparente et sans qu'il fût possible, d'où se trouvait Abel, de reconstituer l'unité de son motif, ni même d'extrapoler l'existence d'un motif. » (Echenoz, 1979: 238). Abel émet donc une hypothèse pour pallier ces défaillances : « Peut-être fallait-il se trouver au milieu du hall pour joindre ces formes éparses, les synthétiser en une forme unique, fût-ce une formule. » (*ibidem*). Il se met en mouvement pour capter les images du tapis. Si chaque image révèle une figuration identifiable, le sens global lui échappe puisqu'il « ne pouvait établir entre elles aucun lien logique, qu'il fût de ressemblance ou de correspondance, de continuité ou de contiguïté. » (*ibidem*). L'ensemble, figuratif pourtant, échappe donc à toute configuration et, paradoxalement, se transforme en abstraction. (*cf. idem*: 239). Mais, à la fin du rendez-vous, le hasard donne la solution. En empruntant l'escalier, Abel, se trouve à l'emplacement idéal, sur le palier du premier étage et alors la divergence se mue en convergence : « il redécouvrit le hall vêtu de son tapis. Comme il l'avait pensé, seule une vue plongeante permettait de reconstituer l'unité de son motif : cela représentait une barque énorme » (Echenoz, 1979: 246). Cette barque, sorte d'Arche de Noé, devient le miroir du personnage : « Et il en était de cet ordre et de ce bateau qui traversait en diagonale l'espace de chanvre et de lin comme de la vie d'Abel ; opaque et indistincte au ras du sol, elle s'éclairait d'une logique nouvelle dès qu'on s'élevait un peu dans les hauteurs de l'immeuble Hass. » (*ibidem*)

Abel, personnage en train de mettre de l'ordre dans les affaires professionnelles et privées, incarne la quête d'une maîtrise, fût-elle éphémère et illusoire, comme Byron Caine du haut de son île. Le méridien de Greenwich ouvre l'espace-temps comme un défi romanesque. Les personnages n'auront de cesse de s'approprier ces données vitales dont les repères arbitraires sont paradoxalement si fuyants et entremêlés.

Byron Caine, du haut du monticule central de l'île, opère cette lecture conjointe : « Tout le secteur occidental de l'île, qui en termes de méridien de Greenwich, représentait demain, était en revanche d'une extrême aridité ; ce n'étaient que pierres, galets, cailloux, rochers. Peu d'animaux s'y risquaient, alors que la partie représentant hier abondait en marsupiaux et monotrèmes représentatifs du continent. » (*idem*: 94s).

Tout au long du roman, le personnage recherche un endroit lui permettant de s'approprier l'espace, de le maîtriser. Pour ce faire, prendre de la hauteur s'avère être la solution pour saisir, autant que faire se peut, l'île. Ainsi, Byron ne se contente pas du monticule central, « du sommet duquel on pouvait l'embrasser tout entière », mais il grimpe dans un arbre pour parfaire la captation du lieu : « D'où il se trouvait, elle semblait presque parfaitement ronde ; seul un gros rocher blanc triangulaire, saillant à l'ouest, masquait un bout d'océan, déformant légèrement le contour du terrain. Caine grimpa à l'arbre pour mieux voir » (*idem*: 94).

Le panorama s'enrichit par un jeu de structures emboîtées : « Outre sa division en deux parties par les soins du méridien de Greenwich, et perpendiculairement à celle-ci, l'île était encore coupée en deux par un ruisseau inconsistant qui prenait sa source sur la côte orientale, tout près du palais, et la transperçait d'est en ouest » (*ibidem*).

Finalement, le personnage a le sentiment de se saisir lui-même à l'intérieur de cet espace. Mais la certitude passe par la formulation : « Voilà l'île, pensa Byron Caine, c'est ici que je suis. Et la chose lui parut extraordinairement arbitraire. » (*idem*: 95). Nous percevons un entrelacs de cette notion de l'arbitraire : à celui du découpage du méridien de Greenwich, se superpose celui de sa profession d'espion qui se rend là où lui ordonne, et bien sûr celui, sous-jacent, du signe linguistique. Le référent est là, mais il lui faut reformuler pour y croire : « Il répéta à voix haute :

– C'est ici que je suis. » (*ibidem*) Notons le passage de la pensée au discours prononcé.

Du point de vue métaphorique, nous pourrions dire que les héros prennent de la hauteur poétique face à l'espace-temps comme l'atteste la séquence du chapitre 20 où ils contemplent un coucher de soleil dans l'île : « Lorsqu'ils étaient arrivés au blockhaus ouest, l'après-midi s'achevait et le soleil vermillonnant s'apprêtait à plonger au vu de tous ». (*idem*: 130). Donc, Théo Selmer – qui, ne l'oublions pas, est du genre à dissimuler son arme aux alentours de la page 430 du dictionnaire Gaffiot (*cf. idem*: 102) – et Arbogast s'accordent une pause dans leur métier d'espions. Ce dernier pour parfaire la scène (pour ajouter un stéréotype ?) récupère son petit magnétophone « de mauvaise

qualité » pour écouter un quatuor de Schubert. Le spectacle son et lumière peut commencer : « Ils regardèrent l'astre s'approcher de son reflet, se confondre avec lui, s'amenuiser et se dissoudre, et ils virent encore, après qu'il eut disparu, ses derniers rayons fuser par-dessus l'horizon, de l'autre côté de la sphère, et faiblir » (*idem*: 131). L'imaginaire, dans ses faces diurne et nocturne, est sur la brèche lors du passage angoissant « entre chien et loup ». L'espace et le temps, après l'aperture du coucher de soleil reflété dans la mer, se conjuguent dans un processus de rétrécissement suscitant la peur et un sentiment d'impuissance : « L'espace semblait se contracter tout en s'opacifiant, comme s'il imposait aux corps, aux objets, le franchissement d'un passage trop étroit pour eux ». La condensation, comme dans les rêves, cesse enfin la place à la dilatation nocturne, somme toute plus rassurante que l'entre-deux : « L'espace nocturne revint s'étaler comme une mer montante, se dilater comme le jour lui-même ». (*idem*: 131). L'imaginaire poursuit sa course à tendance psychanalytique avec la nuit matricielle : « La nuit liquide baignait maintenant les corps d'un élément plus doux, plus maternel, au sein duquel les angles semblaient moins acérés, quels qu'ils fussent. » (*idem*: 131s). La pause achevée, la routine peut occuper le champ romanesque avec les conversations des professionnels ! Du moins auront-ils accompli le programme descriptif attendu selon l'approche de Ph. Hamon : « La pose (posture) de spectateur réclame une *pause* de l'intrigue, l'oubli de l'intrigue un 'oubli' du personnage, la 'perte de vue' une perte de voyeur, l'abandon du mouvement narratif un abandon du personnage qui s'absorbe dans le spectacle. » (Hamon, 198: 190).

Vue plongeante, contre-plongée ; miniaturisation, panorama..., tous les artifices sont convoqués pour tenter de restituer une configuration spatiale, pendant un temps déterminé ou à déterminer, comme une mise au point sans cesse réactivée par un mauvais génie des lieux !

En dehors des écrivains dont nous pouvons rapprocher Jean Echenoz en ce qui concerne la création romanesque telle qu'elle apparaît dans *Le Méridien de Greenwich*, nous constatons une parenté avec les travaux d'U. Eco. En effet, l'esprit ouvert de ce dernier l'amène à étudier la construction des récits, tout en faisant fréquemment référence à la paralittérature et en insistant sur les stratégies ludiques.

Le Méridien de Greenwich ne saurait se lire sans une contextualisation littéraire et critique. Sa parution en 1979 s'avère être une époque de transition qui pourrait aussi être perçue comme la ligne du méridien de Greenwich : d'un côté, la décennie soixante-dix marquée par une littérature de recherche, soucieuse des formes ; de l'autre, la décennie quatre-vingt avec son retour du moi, des histoires linéaires etc... Le roman, avec le recul, symbolise ce changement radical même s'il faut se méfier d'une trop grande schématisation. Entre la mise en scène d'une structuration du récit concertée, et qui, cesse de devenir déconcertante pour un certain public, comme l'avoue, au début des années quatre-vingt, A. Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient,* et des tonalités nouvelles, Jean Echenoz avec *Le Méridien de Greenwich* représente à la fois la fin d'une époque littéraire expérimentale et le début de nouvelles aventures singulières.

Quant à l'évolution personnelle de J. Echenoz, n'est-il pas curieux de lire dans *Le Méridien de Greenwich* : « Abel mettait en ordre sa mémoire. Il parlait. Il racontait sa vie, découpait sa biographie en épisodes qu'il situait les uns par rapport aux autres, reconstituant quand il y avait lieu la logique de l'enchaînement. » (Echenoz, 1979: 171) ? Ne seraient-ce pas les prémisses des inventions romanesques à suivre, la première de ce nouveau genre étant *Ravel.*

Bibliographie :

BECKETT, Samuel (1974). *Pour finir encore et autres foirades*, Paris: Minuit.
ECHENOZ, Jean (1979). *Le Méridien de Greenwich*, Paris: Minuit.
ECHENOZ, Jean (2001). *Jérôme Lindon*, Paris: Minuit.
ECHENOZ, Jean (2006). *Ravel*, Paris: Minuit.
HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris: Hachette.
JÉRUSALEM, Christine (2005). *Jean Echenoz : géographies du vide*, ed. Presses de l'université de Saint-Étienne.
JÉRUSALEM, Christine & VRAY, Jean-Bernard (sous la direction) (2006). *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*, Publications de l'université de Saint-Étienne.
LEBRUN, Jean-Claude (1992). *Jean Echenoz*, Monaco: éditions du Rocher
PEREC, Georges (1978). *La Vie mode d'emploi*, Paris: P.O.L.

ROBBE-GRILLET, Alain (1976). *Topologie d'une cité fantôme*, Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, Alain (1984). *Le Miroir qui revient*, Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, Alain (2001). *La Reprise,* Paris: Minuit.

SIMON, Claude (1970). *Orion aveugle*, Genève: Skira, « Les Sentiers de la création ».

SIMON, Claude (1971). *Les Corps conducteurs*, Paris: Minuit

SIMON, Claude (1973). *Trityque.* Paris: Minuit.

VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations,* Paris: Bordas.

JEUX PARODIQUES MUNOLIENS ENTRE AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION À L'HEURE D'« UNE AUTRE BELGIQUE »[1]

ISABELLE MOREELS
Universidad de Extremadura (Espagne)
imoreels@unex.es

Résumé : Les nombreux décalages parodiques qui ponctuent l'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* (1982) de Jean Muno montrent, cinq ans après la création du néologisme « autofiction » par Serge Doubrovsky, un questionnement de fond sur le pacte autobiographique défini une décennie plus tôt par Philippe Lejeune. Or cette volonté, manifestée par un romancier majeur des lettres belges de langue française de la deuxième moitié du XXe siècle, de se libérer des chaînes du genre autobiographique s'inscrit dans le processus d'autonomisation du champ littéraire belge francophone. En effet, l'ancrage national historiquement et linguistiquement très marqué de ce récit illustre l'affirmation identitaire revendiquée par la littérature belge francophone à travers le concept de belgitude à la charnière des années quatre-vingt.

Mots-clés : autobiographie – autofiction – belgitude - Jean Muno - parodie.

Abstract : The numerous parodic discrepancies which punctuate *'Histoire exécrable d'un héros brabançon'* (1982) by Jean Muno show us, five years after the initial creation of the neologism 'auto-fiction' by Serge Doubrovsky, a background ensemble of questions about the autobiographical pact defined ten years earlier by Philippe Lejeune. Yet this desire, manifested by a major novelist of Belgian letters about the French language in the second half of the 20th century, to free oneself from the restrictions of the autobiographical genre is part of the empowerment process of the Belgian francophone literary field. Indeed, the very marked national anchoring of this narrative, both historically and linguistically, illustrates the

[1] Nous remercions le *Gobierno de Extremadura* et le *FEDER*, qui ont contribué au financement de nos recherches bibliographiques à l'étranger concernant ce thème grâce à l'appui économique offert au groupe de recherche *CILEM* (*Lenguas y Culturas en la Europa Moderna: Discurso e Identidad*, HUM008) auquel nous appartenons à l'*Universidad de Extremadura*.

identifying affirmation claimed by the francophone Belgian literature through the concept of 'belgitude' at the turning point of the 1980s.

Keywords : autobiography - autofiction - belgitude - Jean Muno - parody.

Introduction

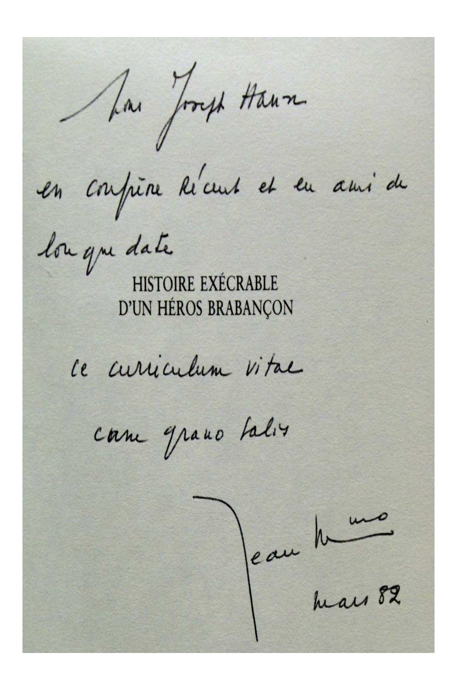
La production de l'écrivain belge francophone J. Muno (1924-1988) se caractérise par l'évocation récurrente - quoique voilée - des séquelles d'une enfance et d'une adolescence écrasées par le poids d'une rigide éducation petite-bourgeoise. Ses diégèses variées mettent toujours en scène un « petit homme seul »[2] apparemment quelconque, de couleur « blanc cassé »[3], face aux représentants d'une société bien-pensante. Mais avec la publication d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* en 1982, ce romancier bruxellois, déjà plusieurs fois primé et devenu académicien depuis peu, ose enfin proposer ce qu'il nomme lui-même un « *curriculum vitae cum grano salis* »[4].

À diverses reprises au cours de ce texte sous-titré roman, le narrateur se réfère à l'autobiographie comme le modèle auquel essayerait de se conformer son entreprise, bien que le lecteur perçoive qu'il ne s'agit là que d'un artifice. En effet, il constate au fil des pages la constante remise en question ironique des principes de l'autobiographie traditionnelle, sous forme de décalages parodiques, et ce, au moment où le concept d'autofiction fait couler beaucoup d'encre.

Or ce refus de J. Muno d'inscrire sagement sa narration dans la lignée d'un genre va de pair avec la nouvelle empreinte belge de son texte, au moment où ses compatriotes francophones revendiquent à travers le concept de belgitude - lancé en novembre 1976 dans le dossier des *Nouvelles littéraires* intitulé « Une autre Belgique » -, une expression identitaire marquée en marge de l'Hexagone.

---

[2] *Un petit homme seul* (1950) est le titre de l'oeuvre radiophonique fondatrice de l'oeuvre munolienne, malheureusement non publiée.
[3] C'est la couleur que J. Muno attribue aux protagonistes de ses narrations, dans un article consacré au rôle du héros dans le roman (Muno, 1967).
[4] J. Muno utilise cette expression dans une dédicace autographe du roman, datée de mars 1982, adressée au grammairien Joseph Hanse - un de ses anciens professeurs de français du lycée, devenu confrère depuis que J. Muno a été reçu à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique le 17 octobre 1981 (exemplaire conservé aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Albert Ier à Bruxelles).



Des décalages parodiques longuement prémédités

En dépouillant la correspondance privée fournie de J. Muno adressée à un autre écrivain belge, Jacques-Gérard Linze, nous avons découvert que, dès 1977 - soit cinq ans avant la parution d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* et l'année même où Serge Doubrovsky lance le néologisme d'autofiction pour présenter son œuvre intitulée *Fils* -, J. Muno exprime l'intention d'écrire l'histoire de sa propre vie avec une dose d'ironie. Car, dans une lettre datant de septembre 1977, J. Muno annonce à son ami que, lorsqu'il aura fini le recueil de nouvelles fantastiques auquel il travaille à ce moment-là (*Histoires singulières*, 1979), il réalisera le projet suivant : « j'écrirai l'œuvre de ma vie ! Comme Michèle Morgan. *Avec ces pieds-là !* Où ils ne m'ont pas conduit, où ils auraient dû, les plats où je les ai mis, ceux dans lesquels il aurait fallu les mettre, bref la vie d'un héros vue par le trou de sa chaussette ! »[5]. Le titre *Avec ces pieds-là !*, proposé par J. Muno pour le futur récit de son existence, parodie celui des mémoires que la célèbre actrice française Michèle Morgan venait alors de publier : *Avec ces yeux-là* (1977), la star ayant choisi d'évoquer dans son titre son fameux regard énigmatique dont la caméra aimait à capter le bleu intense.

[5] Lettre de J. Muno à Jacques-Gérard Linze, datée du 14-09-1977, conservée aux A. M. L. (correspondance J. Muno - J.-G. Linze).

En écho parodique à un phare du cinéma français, J. Muno feint d'envisager pour le récit de ses souvenirs un titre qui, lui, donnerait la vedette aux pieds, l'une des parties du corps considérées comme les moins nobles et aux antipodes du « miroir de l'âme » que représentent les yeux. Le lecteur se rend bien compte qu'il ne faut pas prendre au sérieux le terme de « héros » utilisé par l'écrivain, du fait que ce dernier nous déclare que sa vie sera « vue par le trou de sa chaussette ». Rabaissant toute prétention élevée – parce qu'un trou de chaussette constitue une misérable fenêtre donnant une visibilité très limitée –, cette locution fait ludiquement écho à l'expression « voir par le petit bout de la lorgnette », aussi bien du point de vue phonétique – /tr**u**/ répondant par la rime à /b**u**/ et /ʃos**ɛt**/ à /lɔrɲ**ɛt**/ – qu'au niveau sémantique, car cette expression critique une manière erronée de considérer les choses en accordant une importance exagérée à des éléments mineurs.

J. Muno marque ainsi, par ces reprises parodiques à visée satirique, sa distanciation par rapport à un certain type d'autobiographie, à la fois hagiographique et prétendant révéler des pans intimes du passé d'une grande figure. L'auteur annonce de la sorte le ton ironique et la portée de son roman suivant d'inspiration autobiographique avouée, qu'il publiera d'ailleurs au même âge que M. Morgan l'avait fait pour ses souvenirs de star (c'est-à-dire peu avant d'atteindre la soixantaine).

Observons que, dès la troisième page du premier chapitre d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*, l'écrivain se référera au soi-disant modèle de M. Morgan avec le même dessein ironique :

> L'autobiographie est un genre exigeant. Il exclut la fabulation, la conjecture, la présomption flatteuse, et de ce point de vue, avec une matière assurément moins captivante, j'aimerais faire aussi bien que Michèle Morgan ou que le mercenaire Rolf Steiner. Du vrai, rien que du vrai vécu ! (Muno, 1982: 19).

Le sens antiphrastique de la déclaration d'intention du narrateur « j'aimerais faire aussi bien que… » se trouve confirmé par la dernière phrase de l'extrait. En effet, celle-ci s'avère ironique parce qu'elle insiste trop lourdement sur le caractère véridique

indispensable de l'authentique autobiographie, à travers la restriction « rien que » ainsi que la répétition de « vrai » et la redondance de « vécu » – or nous nous sommes aperçue que « Vécu » était le nom de la collection de l'éditeur Robert Laffont dans laquelle avaient paru aussi bien l'autobiographie de M. Morgan que celle de Rolf Steiner[6]. L'ironie du narrateur par rapport aux entreprises de l'actrice et de l'aventurier est patente, surtout qu'aucun des deux n'avait rédigé seul le récit de sa vie. Il faut signaler qu'écrire l'histoire de sa propre existence – avec le secours éventuel de professionnels qui « retapent les récits de vie de toutes les célébrités qui n'ont pas le temps, le goût ou la capacité d'écrire » (Lejeune, 1989: 54) – était devenu une mode à l'époque. Cet engouement se manifeste parallèlement à l'intérêt nouveau pour le genre autobiographique dans la deuxième moitié du XXe siècle, du côté de la recherche littéraire ayant jusque-là généralement considéré comme mineure cette tendance à raconter les étapes de la construction du moi.

Dans une autre lettre adressée au même J.-G. Linze quinze jours plus tard que celle citée ci-dessus, J. Muno réévoquait son projet de livre *cum grano salis* : « je prends des notes pour un roman que je voudrais écrire, une sorte d'autobiographie-fiction, où je compte m'offrir le luxe rare d'être à la fois le témoin de ma conception et de ma naissance et celui, toujours aussi intéressé, de mon trépas dans la Belgique fédérale de demain. »[7]. De nouveau, quoique plus discrètement, l'ironie pointe, notamment à travers le syntagme hyperbolique « le luxe rare ». Nous remarquons aussi qu'en parlant d'« une sorte d'autobiographie-fiction » l'écrivain utilise presque le néologisme « autofiction » forgé par S. Doubrovsky pour désigner son livre *Fils*, publié quelques mois plus tôt (en mai 1977). Son projet correspondra en tout cas à cette caractéristique soulignée par Estrella de la Torre et Martine Renouprez, que « Le récit autobiographique révèle l'existence de ceux qui les rédigent mais décrit aussi le pays auquel ils appartiennent » (de la Torre et Renouprez, 2003: 11).

---

[6] Le soldat et mercenaire d'origine allemande Rolf Steiner, au parcours africain mouvementé, avait publié sa biographie un an avant M. Morgan, sous le titre *Carré rouge. Du Biafra au Soudan, le dernier condottiere* (1976).
[7] Lettre de J. Muno à J.-G. Linze, datée du 28-09-1977, conservée aux A. M. L. (correspondance J. Muno - J.-G. Linze).

Effectivement, notre auteur envisage de retracer son destin depuis le moment de sa conception jusqu'à celui de son décès, en mentionnant le cadre de la Belgique en train de vivre alors de profonds remaniements constitutionnels au niveau communautaire. Sans doute peut-on voir dans cette entreprise le reflet de cette remarque de Joanna Pychowska : « Les écrivains belges sont presque tous 'contaminés' par une quête identitaire incessante (…) les Belges, peut-être plus que d'autres citoyens, sont prédisposés à se poser cette question existentielle : 'qui sommes-nous ?' » (Pychowska, 2007: 9).

Il faut signaler que le projet de livre de J. Muno annonce une étape qui s'inscrit harmonieusement dans sa carrière littéraire, après la publication en 1976 de *Ripple-Marks*, « livre-virage »[8] dans l'œuvre munolienne par la férocité de son texte. Car cet « autoportrait non déguisé » (Andriat, 1980: 11) que constituait *Ripple-Marks* – significativement sous-titré « récit » et non pas « roman » – représentait « un récit proche du journal intime » (Merlin, 1987: 32), l'une des nombreuses voies du vaste domaine des écrits à caractère autobiographique. En effet, le narrateur avait l'intention initiale de raconter au jour le jour ce qu'il voyait sur la plage qui lui faisait face.

Cependant, très vite, cette résolution était déviée, l'observateur projetant sur l'écran de sable la transposition de ses douloureux souvenirs d'enfant soumis à des parents et enseignants autoritaires, si bien que, divisé en 34 sections, le récit ne correspondait en 126 pages qu'aux notes prises par le narrateur entre le 2 et le 6 juillet 1974. Dès l'année suivant cette œuvre publiée en 1976, J. Muno voit déjà comment il construira le roman qui paraîtra en 1982, à propos duquel il dira « *Ripple-Marks* est l'antichambre de ce livre-ci »[9]. L'auteur délaissera l'aspect fragmentaire, discontinu, de *Ripple-Marks*, pour la narration linéaire rétrospective d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*. Reprenant les termes utilisés par Jean-Pierre Carron pour distinguer ce qu'il

---

[8] Muno, J. lors d'une interview par Jacques De Decker au sujet de *Ripple-Marks*, Association des Écrivains Belges, 16-02-1977 (transcription personnelle d'une bande enregistrée disponible aux A. M. L.).

[9] Muno, J. lors d'un entretien-débat animé par J. De Decker et E. Benoot à l'occasion de la parution d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* aux éditions Jacques Antoine, Palais des Beaux-Arts (Bruxelles), 26-05-1982 (transcription personnelle d'une bande enregistrée disponible aux A. M. L.).

considère comme les deux « véritables fers de lance » (Carron, 2002: 29) de la littérature dite intime, le journal intime, d'une part, et l'autobiographie, d'autre part, nous pourrions dire que J. Muno passe du premier type, « un texte absolument chaotique et décousu » (*ibidem*), au deuxième, « un récit achevé et clos sur lui-même » (*ibidem*). Mais, de la même manière qu'avec *Ripple-Marks* l'écrivain présentait une sorte bien particulière de journal intime, avec *Histoire exécrable d'un héros brabançon*, il proposera une version très personnelle de l'autobiographie.

Dans son livre de 1982, J. Muno souhaite remettre en question le genre même de l'autobiographie classique parce qu'il n'apprécie pas cette modalité d'écriture même si sa démarche semble s'inscrire dans son cadre. Le romancier avoue la raison principale de son rejet du genre en ces termes : « dans l'autobiographie, je n'aime pas l'autosatisfaction et la complaisance »[10], reconnaissant avec beaucoup de lucidité :

> depuis que j'écris, depuis *Le Baptême de la ligne* qui est mon premier roman, j'ai toujours été hanté par l'autobiographie, et finalement, tout ce que j'ai écrit, ce sont des autobiographies plus ou moins indirectes, et en même temps, paradoxalement, je n'ai aucune sympathie pour le genre. Je déteste l'autobiographie et j'y suis amené, je ne peux pas faire autrement. Mais je déteste l'autobiographie dans ce qu'elle peut avoir de complaisant, d'autojustification plus ou moins déguisée, de mise en place d'un personnage[11].

En effet, dans son étude sur *L'Autobiographie* (1979), G. May envisage l'apologie comme premier mobile de ce type de narration, avant le rôle de témoignage ou les raisons affectives[12], et, près de 25 ans plus tard, lorsque Sébastien Hubier envisage les « Enjeux des écrits autobiographiques », il s'interroge :

---

[10] Muno, J. lors d'une interview par Cl. Vignon à propos d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*, 15-03-1982 (transcription personnelle de l'enregistrement audio).
[11] Muno, J. lors d'un entretien-débat animé par J. De Decker et E. Benoot à l'occasion de la parution d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* aux éditions Jacques Antoine (cf. *supra*).
[12] Il s'agit de la première section des « Mobiles rationnels » (chapitre III : « Pourquoi ? ») (May, 1979 : 41-43).

> Ne pourrait-on pas ainsi avancer l'hypothèse que tout récit intime est un récit piégé qui, maquillant en justification l'éloge de soi, est invariablement sous-tendu par l'amour-propre, l'égotisme, la vanité, une véritable propension narcissique le poussant [l'auteur-narrateur], comme Chateaubriand, à s'en aller nuitamment « lire à la dérobée [s]on éloge » dans les journaux des provinces qu'il traverse ? (Hubier, 2003: 71).

J. Muno, de son côté, affirme ne pas souhaiter entrer dans cette mise en scène que constitue l'autobiographie pour aboutir à l'éloge de soi. Voici d'ailleurs ce qu'il répond à une question posée par une auditrice, à la fin d'un entretien-débat sur l'autobiographie animé par Anne-Marie La Fère : « S'il y a une caractéristique à mon livre, c'est, je crois, que je me suis refusé à décrire ma vie comme exemplaire en quoi que ce soit : c'est une vie quelconque et c'est la mienne, c'est tout. (…) Mon livre n'a aucune volonté d'être édifiant. »[13]. Ce que l'écrivain se plaira donc à parodier dans sa narration de 1982, ce sera précisément ce côté apologétique dont fait souvent preuve l'autobiographie.

Le passage en revue des décalages parodiques que comporte *Histoire exécrable d'un héros brabançon* doit commencer par l'examen de son titre. Quoique J. Muno n'ait pas concrétisé son intention - lancée sur un ton moqueur en 1977 - de baptiser son livre *Avec ces pieds-là*, il choisit un titre à l'ironie tout aussi patente mais sans vouloir tourner en dérision la seule M. Morgan. En effet, si le noyau du syntagme nominal « Histoire de » s'inscrit dans la lignée des titres des autobiographies les plus anciennes[14], l'épithète « exécrable » s'en écarte tout à fait et donne un sens antiphrastique au terme laudatif qui suit, « héros ». L'ambiguïté du texte nous est donc signalée d'entrée de jeu par ce premier décalage parodique marqué dans son titre : il s'agit d'un récit de vie, mais peu enviable, à la différence de la majorité des autobiographies qui prétendent

[13] Muno, J. in « Moi je, moi je, moi je... » : entretien-débat au sujet de l'autobiographie, animé par Anne-Marie La Fère, avec J. Muno et Pierre Mertens, Rencontre des littératures belges, Louvain-la-Neuve, 26-02-1983 (transcription personnelle d'une bande enregistrée disponible aux A. M. L.).

[14] Voir la première partie du « Répertoire pour servir à l'histoire de l'autobiographie en France », qui concerne les « Auteurs nés avant 1885 », classés selon l'ordre chronologique par Philippe Lejeune (Lejeune, 1971/2003 : 75-93). Les titres des œuvres y commencent le plus fréquemment par *Vie de…*, *Mémoires de…* ou, dans une moindre mesure certes, *Histoire de…*

offrir un exemple à suivre ou du moins le témoignage d'une personne digne d'être écoutée. Remarquons que, pouvant se comprendre par hypallage, le titre renvoie aussi à une identité collective par l'usage du gentilé « brabançon » – qui, de plus, évoque indirectement l'hymne national belge, la Brabançonne[15]. Or il faut souligner que ce titre n'est pas sans rappeler le style épique de celui de l'œuvre de Charles De Coster considérée comme fondatrice de la littérature belge francophone : *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*.

Le texte de la quatrième de couverture, dont le but générique est d'ébaucher les lignes de force de l'œuvre afin d'allécher l'éventuel lecteur, s'éloigne lui aussi de la présentation à laquelle devrait donner lieu une autobiographie suivant les normes du genre :

> Nom : Papin
> Nationalité : Belge mitoyen
> Signes particuliers : porte un cartable
> Papin scolarisé, Papin dans la Blitzkrieg
> Papin occulté, résistant, libéré
> le cavalier Papin le pied à l'étrier
> Golden Sixties Papin, Papin mai 68
> Papintje reflamandisé par erreur
> le professeur Papin, membre du *Cercle* par inadvertance
> mon ami Papin, prête-moi ta plume :
> de la Belgique de papa à celle de Papin, du Bon Usage à la bande dessinée, une autobiographie qui se moque de l'autobiographie, le monologue du fantassin de troisième classe pour qui le rire, c'est la liberté. (Muno, 1982: 4[e] de couverture).

[15] André Bénit remarque aussi judicieusement, parmi les connotations de « brabançon », que ce terme « désigne un cheval de trait (en voie d'extinction), prestigieux mais sans comparaison avec un pur-sang » (Bénit, 2006: 117). Ce rapprochement confirme cette image particulière du « héros » dont l'histoire est proposée.

Prétendant offrir la fiche signalétique attendue du protagoniste, ce commentaire suscite la surprise dès les premières lignes, à cause de l'épithète insolite apposée à la nationalité de Papin (« Belge mitoyen ») et vu son étonnant signe distinctif (le port d'un cartable) là où l'on attendrait la mention d'un trait physique ou psychologique remarquable.

Le lecteur constate, certes, qu'il suivra l'évolution du personnage principal depuis son enfance (« Papin scolarisé ») jusqu'à sa maturité (« le professeur Papin »), tout au long d'étapes de l'histoire contemporaine – de la guerre éclair de 1940 (« Papin dans la Blitzkrieg ») au processus de fédéralisation de la Belgique (« Papintje reflamandisé par erreur ») –, comme se doit de le proposer une autobiographie digne de ce nom. Toutefois, avant même qu'on ne lui avoue que le livre représente « une autobiographie qui se moque de l'autobiographie », le récepteur de l'œuvre se rend compte des décalages ironiques.

Ainsi, l'activité d'écrivain de Papin est évoquée par le biais d'une référence à la chanson populaire « Au clair de la lune », « mon ami Papin, prête-moi ta plume » faisant écho aux paroles bien connues « mon ami Pierrot, prête-moi ta plume », ce qui a pour effet de lui ôter toute valeur académique. La dernière ligne, enfin, nous confirme le statut plutôt médiocre du narrateur – déjà désigné antiphrastiquement comme « héros » dans le titre –, puisqu'il s'agit d'un « fantassin de troisième classe » et non pas de première. La mention du rôle libérateur du rire – humour ou ironie – qui clôt cette présentation originale confirme l'aspect non conventionnel de cette autobiographie refusant de se prendre au sérieux.

Le prologue de l'œuvre offre un autre décalage parodique en proposant un type particulier de pacte autobiographique, au sens où, onze ans avant la publication d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*, Philippe Lejeune avait défini cette notion devenue fondamentale dans l'étude du genre. Il s'agit de l'engagement personnel d'authenticité de la part du narrateur, nécessaire – quoique non suffisant – pour parler d'une véritable autobiographie : « S'interroger sur le sens, les moyens, la portée de son geste, tel est le premier acte de l'autobiographe : souvent le texte commence, non point

par l'acte de naissance de l'auteur (je suis né le…) mais par une sorte d'acte de naissance du discours, le 'pacte autobiographique' » (Lejeune, 1971/2003: 49).

En effet, dans le prologue d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* figurent l'expression de la volonté du narrateur de préciser son identité et ses origines, de nier l'inanité de son existence en réplique à l'affirmation « T'es rien ! Terrien ! » qui lui est lancée, ainsi que le constat de la difficulté de cette entreprise. Mais le lecteur ne peut manquer de sourire lorsqu'il s'aperçoit que la démarche de celui qui s'adresse à lui répond à la question posée par un oiseau insolent qui souille de sa fiente les pages à écrire…

Il faut savoir que le livre de J. Muno s'ouvre sur un prologue où nous voyons le narrateur absorbé par les images d'une émission télévisée du célèbre Bernard Pivot. Comme ce programme littéraire porte, ce soir-là, sur les origines d'écrivains issus de diverses régions de France, le « [p]etit bonhomme entre deux âges » (Muno, 1982: 10) commence lui-même, en son for intérieur et dans la solitude de sa villa new-look, à s'interroger sur ses racines. Malgré l'intervention fantasmatique de l'envahissante figure de Mémé Clauzius – sa propre mère, ainsi que nous l'apprendra la lecture du roman –, il se rend tristement compte qu'il lui manque une généalogie dans laquelle s'inscrire. Le narrateur songe : « Elle était close, la porte de mes archives, j'arrivais trop tard. J'avais à me contenter de ma propre destinée sans plus, sans rallonge d'aucune sorte » (*idem*: 11).

De plus, comme pour remuer le couteau dans la plaie de son questionnement identitaire problématique, une sorte de petit corvidé, qui s'est installé chez lui depuis quelque temps, se met à répéter « Kiètu ! Kiètu ! Kiètu ! ». Or le narrateur interprète les criaillements de cet hôte indésirable, qu'il a essayé de déloger sans succès, sous la forme d'un lancinant « Qui es-tu ? Qui es-tu ? Qui es-tu ? », quand il ne croit pas entendre « T'es rien ! T'es rien ! » (*idem*: 12s). Il répond avec rage « Je suis ! Un point c'est tout ! » (*idem*: 14)[16], tentant, une fois de plus mais en vain, d'atteindre de sa

[16] Notons que dans le texte initial publié dans *La Belgique malgré tout* figurait « Je suis né ! » au lieu de « Je suis ! Un point c'est tout ! » (Muno, 1980: 365s).

pantoufle lancée violemment dans les airs ce « Zoiseau railleur » embusqué derrière une poutre de son haut toit. À cette affirmation et ce geste désespérés du narrateur, le volatile cesse de ricaner pour riposter par un acte dont le protagoniste décrit les effets de la manière suivante : « J'ai vu la fiente se détacher – c'était la première fois, à cause du spot, que je la voyais *se détacher* –, raser le mur et s'écraser cinq mètres plus bas – lourde, plâtreuse, mordante – sur la page vierge de mon journal intime. » (*ibidem*). Cette image de la défécation, minutieusement décrite au niveau de sa consistance destructrice et dans son trajet jusqu'au feuillet blanc du journal intime du narrateur, représente une réponse métaphorique très forte de scepticisme voire de rejet par rapport à la question de recherche identitaire, surtout qu'elle ferme le prologue.

Le décalage du ton de ce pacte autobiographique singulier est évident par rapport à l'emphase de celui de Jean-Jacques Rousseau, considéré comme fondateur du genre, qui ouvre le premier livre de ses *Confessions* (1782) : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature » (Rousseau, 1782-1789: 1). Le simili-pacte autobiographique situé au début d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* ne ressemble pas non plus à celui de Pierre Emmanuel, pour prendre un exemple déjà moins présomptueux et chronologiquement beaucoup plus proche du texte de J. Muno : « je voudrais rassembler dans un faisceau les composantes de mon histoire ; me relier à ce passé toujours présent, tirer de lui cette image de moi qui peut-être m'anime encore… » (Emmanuel, 1970: 22).

Or, quoique J. Muno ne le signale pas, souvenons-nous que ces six pages ouvrant *Histoire exécrable d'un héros brabançon* constituent la reprise – à quelques suppressions mineures ou variantes près, généralement non signifiantes[17] – d'un texte de l'écrivain paru deux ans plus tôt dans un numéro spécial de la *Revue de l'Université Libre de Bruxelles*. Jacques Sojcher y avait invité quasi septante/soixante-dix auteurs belges à exprimer leur opinion sur le concept de belgitude, en prolongement du débat

[17] Il semble que, dans *Histoire exécrable d'un héros brabançon*, J. Muno ait voulu abréger la reprise de sa contribution à *La Belgique malgré tout*, car les suppressions de morceaux de phrases sont de loin supérieures aux rares ajouts de mots, sans que le sens du texte initial en souffre.

ouvert par la publication du dossier « Une autre Belgique », édité sous la responsabilité de Pierre Mertens quatre ans auparavant dans l'hebdomadaire français *Les Nouvelles littéraires*. C'est d'ailleurs pourquoi nous constatons dans le texte de J. Muno cette association du questionnement identitaire individuel et national, que le titre *Histoire exécrable d'un héros brabançon* augurait. Le paragraphe final cité du prologue, quasiment identique pour clore la contribution du romancier au volume collectif *La Belgique malgré tout* (1980), correspondait là à une sorte de pied de nez à l'interrogation identitaire nationale ressassée dans le cadre de la belgitude. De manière parallèle, il sert dans la narration de 1982 à montrer une remise en question ironique du rôle du journal intime et annonce – ou confirme, après le paratexte déjà analysé – la teinte particulière de l'autobiographie qui va suivre.

Le dérapage parodique du péritexte se poursuit dans l'*incipit* du chapitre initial de l'œuvre : « Je suis, c'est vrai, on ne saurait prétendre le contraire. D'ailleurs ma maison natale existe toujours. Étroite et sombre, elle sentait vaguement l'urine, j'ignore pourquoi. » (Muno, 1982: 17). Bien que les deux premiers mots *paraissent* de nouveau répondre à l'attente d'un lecteur du genre autobiographique, vu l'expression de l'affirmation ontologique fondamentale « Je suis », s'y ajoute immédiatement le syntagme « c'est vrai », renforcé par la remarque insolite « on ne saurait prétendre le contraire », qui semble donner à l'assertion initiale le statut d'une concession. La suite du paragraphe dévie sur la description plutôt désenchantée de la maison natale du narrateur, dont celui-ci met d'abord en exergue l'odeur d'urine.

Cette double évocation des besoins naturels entre les quatre lignes conclusives du prologue et l'*incipit* du premier chapitre donne un certain accent trivial au récit qui serait incongru dans le cadre d'une autobiographie traditionnelle à portée apologétique. Le narrateur se plaira pourtant à revenir sur un aspect scatologique au début du deuxième chapitre, lorsqu'il mentionnera les « *caca*strophes » de Papin enfant dégageant parfois une odeur nauséabonde faute de s'être rendu à temps aux toilettes :

> Les cacastrophes ne demandent pas beaucoup d'explications : chacun sent cela d'ici. À noter pourtant que ces incongruités se produisaient de préférence, et

> paradoxalement, dans un climat de rétention ou de saine détente : cours de système métrique, lecture de palmarès, réunion d'enfants sages, partie de colin-maillard organisée avec les mamans par un jeune instituteur poète. On aimerait y voir une manifestation d'indépendance, une forme embryonnaire d'affirmation de soi, Papin puant ! mais gardons-nous de l'hagiographie. (*idem*: 24).

Le lecteur ne peut manquer de percevoir, à la fin de l'extrait, le trait ironique décoché au genre autobiographique, puisque, selon le narrateur, cette sorte de narration basculerait dans l'hagiographie en considérant le relâchement du sphincter anal chez le garçonnet comme la marque précoce d'un esprit indépendant. On le voit, J. Muno aime à se moquer de la complaisance manifestée par ce type d'« écriture du moi », autosatisfaction par rapport à laquelle il manifeste son rejet lors de plusieurs interviews. Pourtant, comme l'a remarqué J.-M. Klinkenberg lors de sa « Lecture d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* », « Une vraie indépendance semble bien s'exercer par et dans la défécation » (Klinkenberg, 1998: 398).

Ainsi, se rappelant Papin au seuil de l'adolescence, le narrateur nous confie : « je gérais mes besoins avec économie et, contrairement à l'usage, j'avais soin de ne jamais faire tout à la fois » (Muno, 1982: 83), et il nous explique que, de la sorte, il pouvait se ménager de très fréquentes pauses aux toilettes, de manière à fuir momentanément la morne étude imposée par ses parents. J.-M. Klinkenberg souligne à juste titre l'audace thématique de J. Muno en la matière, dans la section de sa « Lecture » intitulée « La liberté sera fécale ou ne sera pas ». Nous ajouterons à son commentaire que le renvoi régulier à des allusions et métaphores scatologiques tout au long de la narration constitue une transgression par rapport à la censure exercée généralement vis-à-vis de cet aspect dans le genre autobiographique.

Dans le fil de cette complaisance vis-à-vis de soi-même qu'il rejette, J. Muno tourne ironiquement en dérision l'orgueil de leurs origines dont font souvent preuve les autobiographes :

> Voyons les choses crûment, comme il sied dans une autobiographie sérieuse : l'un de mes grands-pères était un « raté ». Anarchiste raté jaloux, jaloux raté anarchiste : pas à sortir de là. Et l'autre, dans un genre différent, ne valait guère mieux. Il était Flamand des champs et des estaminets. Ah ! combien j'envie ceux qui peuvent se vanter de leurs « racines », en faire tout un plat choisi, délicatement relevé, pour gourmets ! (*idem*: 47).

Car l'isolement entre guillemets de « racines » marque la distance prise par rapport à l'emploi de ce terme dans le style des autobiographes. De même, dans la suite de cette dernière phrase, l'usage d'un lexique métaphorique d'ordre culinaire paraît incongru pour parler de l'écriture concernant l'évocation de ses ancêtres. Ces indices successifs de distanciation montrent dès lors qu'il faut interpréter « j'envie » dans un sens ironique antiphrastique. Loin de vouloir se trouver dans la situation de ceux qui peuvent se prévaloir d'origines prestigieuses, J. Muno souhaite en réalité montrer le ridicule de ce type de discours qui souligne emphatiquement la valeur de son ascendance. Songeons, de plus, que, par un habile jeu de mots, derrière l'expression « en faire tout un plat choisi » se cache la locution familière « faire tout un plat de quelque chose », qui signifie accorder une importance exagérée à un élément insignifiant.

Ne négligeons pas non plus, au début de l'extrait cité ci-dessus, la discrète ironie exprimée par rapport au ton sans détour dont prétendent faire preuve les autobiographies considérées comme « sérieuses », parce que la polyphonie constituée par la confrontation de deux registres contrastés – celui, soutenu, de « sied » après « crûment » – nous met sur la voie d'une distanciation moqueuse. En effet, son scepticisme vis-à-vis du respect de la vérité que se doivent de respecter les autobiographes, le narrateur l'affiche ouvertement trente pages plus loin. Car voici comment il conclut sa description des difficultés éprouvées par le jeune et malhabile Papin pour se déganter rapidement, afin de saluer respectueusement les adultes selon les principes d'une bonne éducation : « si je vous disais que c'est ce qui m'a brouillé avec la politesse, je ne mentirais pas tellement. En tout cas pas plus que dans la moyenne des autobiographies, et même plutôt moins. » (*idem*: 77).

J. Muno souligne ici la fausse sincérité des autobiographies comme il le faisait dès la troisième page du premier chapitre d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*, lorsqu'il s'exclamait ironiquement, à la fin d'un passage déjà cité, qu'il souhaitait imiter la fidélité par rapport au vécu des récits autobiographiques de M. Morgan et de R. Steiner. Observons qu'avec la remise en question de la véridicité de l'autobiographie, l'écrivain belge manifeste sans doute plus profondément un rejet vis-à-vis de ce que représente la notion même de « pacte autobiographique ». Car cette idée de contrat est caractéristique de la société bourgeoise contemporaine, comme le remarque Francisco Ernesto Puertas Moya dans son *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica* : « La autobiografía implica un modo de lectura en clave verídica, recordando por la época de su surgimiento la contractualidad jurídica sobre cuyas bases se sustenta la sociedad burguesa. » (Puertas Moya, 2004: 147). Or, tout au long de son œuvre narrative, J. Muno ne cesse de montrer sa volonté de prendre ses distances par rapport à la mentalité petite-bourgeoise.

La catégorisation générique problématique d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*

Rangé dans la catégorie de « roman » dès sa page de garde, alors que la quatrième de couverture précise qu'il s'agit d'« une autobiographie qui se moque de l'autobiographie » (Muno, 1982), qualifié tantôt d'« autobiographie déguisée » (Joiret et Bernard, 1999: 300), tantôt d'autofiction[18], *Histoire exécrable d'un héros brabançon* constitue sans conteste un cas singulier d'« écriture du moi » (Gusdorf, 1991) – selon l'expression utilisée comme titre d'un des derniers volumes de Georges Gusdorf, pionnier dès les années cinquante de la recherche entreprise dans ce domaine littéraire. J. Muno, quant à lui, confie à Claude Vignon au lendemain de la publication de son livre : « Il ne faut tout de même pas y voir une autobiographie à l'état pur parce que je déteste l'autobiographie ; ce serait assez malheureux que mon roman soit considéré

[18] Voir à ce sujet le chapitre III - intitulé « L'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* : une autofiction » - de la deuxième partie de l'intéressante étude d'Agnès Hermans (Hermans, 1994: 86-88).

comme tel. C'est une parodie de l'autobiographie également. »[19]. Trois jours plus tard, l'écrivain dira à Patrick Gérard qui s'entretiendra avec lui de sa nouvelle narration à la Foire du Livre de Bruxelles : « C'est une satire de l'autobiographie »[20]. À l'occasion de l'entretien-débat consacré à l'écriture autobiographique qu'elle mènera avec J. Muno et P. Mertens l'année suivante, A.-M. La Fère soulignera d'ailleurs cet aveu public répété de l'aspect parodique voire satirique de son œuvre de la part de J. Muno[21].

En apparence, la narration de J. Muno correspond à la définition de l'autobiographie considérée comme canonique à l'époque de la publication d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*. Il s'agit de celle proposée en 1971 par Ph. Lejeune, théoricien fondamental pour l'étude de l'autobiographie à partir de cette date : « nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1971: 10)[22]. Le narrateur raconte effectivement son passé personnel en s'intéressant surtout à l'évolution de son individualité, tant au niveau affectif que physique et intellectuel. Il détaille également sa trajectoire professionnelle, aspect dont Ph. Lejeune soulignera aussi l'importance lorsqu'il élargira sa perception de l'autobiographie dans la décennie suivant ses premiers travaux à ce sujet :

> je n'exigerai pas que les autobiographes mettent l'accent sur l'histoire de leur personnalité, je ne privilégierai pas la « variété » psychologique et intime (et littéraire) qui domine le genre depuis Rousseau. Car, pour beaucoup de gens, l'histoire de leur personnalité, c'est d'abord l'histoire de leur accomplissement social : un métier, une carrière, une œuvre. (Lejeune, 1986: 265).

[19] Muno, J. lors d'une interview par Claude Vignon à propos d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* (*cf. supra*).

[20] Muno, J. interviewé par Patrick Gérard pour présenter *Histoire exécrable d'un héros brabançon* et *Les petits pingouins*, Foire du Livre de Bruxelles, 18-03-1982 (transcription personnelle de l'enregistrement audio).

[21] A.-M. La Fère introduira de la manière suivante sa première question adressée au romancier : « L'auteur Jean Muno affirme d'emblée, lors d'interviews 'Le livre est parodique' ou 'C'est une parodie d'autobiographie'» - La Fère, A-M. *in* « Moi je, moi je, moi je... » (*cf. supra*).

[22] Ph. Lejeune modifiera légèrement cette définition initiale quatre ans plus tard : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975: 14).

Toutefois, l'équation d'équivalence entre auteur, narrateur et personnage, qu'il faut respecter pour qu'il y ait réelle autobiographie, ne s'avère que partiellement vérifiée car, si le narrateur se dit identique au personnage principal, il ne paraît pas correspondre en tous points à l'auteur. Observons, par exemple, que la page de garde introduisant la première partie de la narration – découpée en quatre périodes – porte les dates « 1925-1940 ». Dès le deuxième paragraphe de cette section se trouve décrite la naissance du protagoniste, alors que J. Muno ne naît pas en 1925 mais en janvier 1924 – la quatrième de couverture de la première édition du livre rappelle d'ailleurs l'année précise où il est né. De plus, on ne connaît pas le prénom du protagoniste, immédiatement surnommé Papin par tous parce que, avant même d'être en âge scolarisable, les réponses qu'il donnait aux questions d'un livre intitulé *Voilà qui vous êtes !* lui attribuaient la personnalité de Denis Papin enfant. Il faut dire que les parents du garçonnet contrôlaient soigneusement la soi-disant spontanéité de ses réponses au *Jeu psychologique et de société par lequel on connaît son caractère et celui de ses amis*, afin de toujours faire aboutir leur fils au profil du futur inventeur de la machine à vapeur à piston. Or ce manque d'identité du nom de l'auteur et du narrateur peut poser problème vu que « l'hétéronymie du héros exclut l'autobiographie » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997/2004: 62).

Cependant, après ces premières hésitations, tout au long du récit, le lecteur attentif relèvera des indices rendant de plus en plus probable l'identité du narrateur et de l'auteur. Ainsi, au chapitre 8 de la première partie seront signalés, pour les périodes de vacances du petit Papin, des « [s]éjours modestes et prolongés, à la mer ou dans les Ardennes (près d'un village nommé Muno) » (Muno, 1982: 81). Mais, si le lecteur averti sait que le romancier a précisément emprunté son pseudonyme au nom de ce lieu de villégiature, rien dans ce passage ne l'explique encore et, par conséquent, un certain suspense est maintenu.

Toutefois, vingt pages plus loin, l'adéquation entre narrateur et auteur ne laisse plus de doute car, après avoir décrit les mérites des chahuts scolaires de son adolescence, le narrateur imagine que, à le lire, les pédagogues reconnaissent enfin leurs bienfaits et

qu'ils s'exclament : « Mais il a raison, ce Muno ! » (*idem*: 101). Par ailleurs, certains indices ultérieurs, tels que l'achat d'une maison « en un lieu curieusement nommé Malaise » (*idem*: 198), concordent avec ce que l'on sait de l'écrivain. Pourtant, l'ambiguïté demeure, parce que d'autres détails concernant le protagoniste diffèrent de notre connaissance de l'auteur, comme le fait que Papin n'ait qu'un seul enfant, contrairement à J. Muno, père de Jean-Marc et Martine. Une divergence importante est que l'on ne mentionne pas les activités de romancier de Papin devenu adulte. En effet, il faut attendre le dernier chapitre du livre pour voir le narrateur se mettre à écrire des lettres qu'il s'envoie à lui-même par la poste afin de meubler le vide de sa vie de retraité, et « [t]antôt il signait *Papin* tantôt *Muno*, en souvenir de ce village des Ardennes dans lequel, presque adolescent, il avait passé d'indécises vacances » (*idem*: 277). Se trouve alors vérifié le constat de Ph. Lejeune que « [é]crivant son autobiographie, l'auteur à pseudonyme en donnera lui-même l'origine » (Lejeune, 1975 : 24).

La fin du livre éclaire la démarche créatrice, puisque le narrateur nous dit que « Muno écrivit plus longuement, des pages et des pages, une véritable histoire, étrange et familière, que Papin lut comme une autobiographie rêvée » (Muno, 1982: 278). Papin – qui n'est pourtant autre que le propre auteur de ces innombrables feuillets – se sent déconcerté par cette abondante production de Muno ne paraissant plus demander de réponse de la part de son soi-disant interlocuteur Papin, et, à l'avant-dernière page, il s'exclame à l'adresse de son double : « Il *munologue* ! » (*idem*: 281)[23]. Juste avant que ne se ferme le récit, le narrateur nous explicite ainsi l'origine de son processus de questionnement autobiographique :

> Je ne répondis pas, mais Muno continua imperturbablement de m'écrire. Mon silence semblait ne le gêner en rien. Peu à peu d'ailleurs le sentiment désagréable qu'il écrivait à ma place s'estompa. Après tout, il parlait de notre commune destinée, et je pouvais devenir lui comme il était devenu moi-même. (*ibidem*).

[23] *Le Munologue* est d'ailleurs l'appellation que l'auteur aime à utiliser pour désigner ce roman, un projet de titre que l'éditeur aurait refusé alléguant qu'il ne s'agissait pas d'une accroche convaincante pour un lecteur non averti.

Lorsque le narrateur nous signale ensuite qu'un jour où, levant les yeux de sa page d'écriture vers le plafond pour trouver l'inspiration, il y découvre un petit corvidé noir immobile qui le fixe et se met à criailler « Kiètu ! Kiètu ! Kiètu ! », la boucle est bouclée. En effet, le lecteur se rappelle l'intervention de cet impertinent « Zoiseau railleur » dans le prologue du livre, tenant lieu de pacte autobiographique.

La catégorisation générique d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* suscite la réflexion parce que cette œuvre a été souvent qualifiée par la critique de « roman autobiographique ». Or, voici la définition que donne Ph. Lejeune de cette catégorie :

> j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer (Lejeune, 1975: 25).

Nous pourrions, certes, vérifier pour *Histoire exécrable d'un héros brabançon* le premier aspect du *pacte romanesque* indiqué par Ph. Lejeune, vu l'« *attestation de fictivité* » (*idem*: 27) – grâce à la fonction du sous-titre « roman » donné par J. Muno. Mais le second, la « *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) » (*ibidem*), pose problème. Car, nous venons de le voir, si le protagoniste est appelé Papin par la totalité de son entourage tout au long de la narration (ses parents, ses amis, ses collègues, etc.), il finira, dans les dernières pages du récit, par se confondre avec son double *alter ego* – au sens étymologique du terme : « autre moi-même » – qu'il a choisi de nommer Muno, or c'est là le pseudonyme de l'auteur lui-même, qui figure sur la couverture du livre.

Prenant clairement ses distances avec l'autobiographie proprement dite, *Histoire exécrable d'un héros brabançon* pourrait être considérée comme une « autofiction », selon le néologisme forgé par S. Doubrovsky cinq ans avant sa publication, qui « cherche à relayer ce genre prétendument moribond qu'est l'autobiographie » (Hubier, 2003: 128). En effet, selon l'approche synthétique de Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone : « Comme critères d'appartenance à l'ensemble dit autofiction, on

retiendra d'un côté l'allégation de fiction, marquée en général par le sous-titre *roman*, de l'autre l'unicité du nom propre pour auteur (A), narrateur (N), protagoniste (P). » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997/2004: 275). Dans le cas du *Munologue*, le premier trait définitoire – générique et péritextuel – est respecté (le sous-titre de « roman »), tout comme le second – onomastique –, même si Jean Muno constitue un pseudonyme de Robert Burniaux, puisque l'auteur l'a utilisé pour signer toutes ses œuvres de fiction. Nous constatons bien par ailleurs que, dans cette narration, l'« accent est mis sur l'*invention* d'une personnalité et d'une existence, c'est-à-dire sur un type de fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue » (*idem*: 269).

Comme le soulignait Agnès Hermans au début de la préface de son éclairant travail sur *Histoire exécrable d'un héros brabançon* comme œuvre autoréférentielle, J. Muno « est un auteur à tendance autobiographique mais qui reste toujours volontairement en marge de l'autobiographie classique » (Hermans, 1994: 3). Dans *Le Munologue*, à travers les décalages parodiques que nous avons analysés, l'écrivain souhaite tourner en dérision certains aspects d'un genre devenu à la mode à son époque et qu'il n'apprécie pas. Or la voie - ou voix - de l'autofiction des dernières décennies du XXe siècle, qui s'inscrit dans le « progrès général de la littérature autobiographique, progrès qui serait à la fois renaissance, expansion et diversification » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997/2004: 267), lui permet de présenter « par l'effet d'une petite ruse transparente, une autobiographie déchaînée » (*idem*: 268).

Dans le cas d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*, il faut comprendre l'épithète « déchaînée » dans son double sens, c'est-à-dire que l'autobiographie munolienne proposée se veut, selon la signification verbale étymologique, *dé*livrée des *chaînes* marquées par le genre – un certain ton apologétique et une prétention à rendre la vérité exacte des faits du passé. Mais en même temps, cette narration s'avère aussi *impétueuse*, suivant le sens acquis par le participe passé « déchaîné » devenu adjectif. En effet, *Le Munologue* lance ironiquement des critiques qui ne plaisent pas à tous, et touchent notamment aussi bien le statut d'écrivains belges francophones subsidiés au service d'une littérature académique anémiée mendiant la légitimation parisienne que le purisme excessif de la langue française recommandé aux portes de l'Hexagone. De là,

l'emploi marqué de belgicismes et l'exubérance linguistique de certains passages truffés de savoureux néologismes.

Conclusion

Œuvre foisonnante, *Histoire exécrable d'un héros brabançon* représente un texte subversif vis-à-vis des normes strictes de l'écriture autobiographique. En effet, nous y avons repéré de nombreux décalages parodiques par rapport au genre autobiographique à mobile apologétique, ces distanciations se situant tant au niveau du paratexte (titre, quatrième de couverture, prologue) que dans l'*incipit* et tout au long de la narration. Offrant un mode particulier d'écriture du moi dans la ligne de l'autofiction, *Le Munologue* propose simultanément la revendication d'une affirmation nationale car l'ancrage belge de ce récit est accentué linguistiquement outre les références constantes de la diégèse au contexte historique de la Belgique – notamment le processus de fédéralisation du pays[24]. Dans sa narration, J. Muno ose remettre en question, non seulement une inscription générique, mais également le principe de soumission à des normes linguistiques aseptisantes, alors que le début des années septante/soixante-dix était encore marqué en Belgique par des campagnes linguistiques hypernormatives appelées « Chasses aux belgicismes », placées sous l'égide de l'Office du bon langage (créé en 1962). L'écrivain, qui jusqu'à *Ripple-Marks* s'était bien gardé de laisser percevoir dans ses textes son appartenance à une communauté francophone périphérique, emploie effectivement dans *Le Munologue* une langue française ponctuée de tournures régionales aussi bien lexicales que phonétiques.

Si *Histoire exécrable d'un héros brabançon* présente un décalage par rapport aux autobiographies traditionnelles dès son titre, ce dernier le situe au fil de la lignée épique d'une œuvre emblématique considérée comme fondatrice de la littérature belge de langue française : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. Car, au-delà du rapprochement des termes des deux titres - « Histoire » renvoyant à « légende et

[24] Voir à ce sujet notre étude « Lecture d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* de Jean Muno, comme roman de la belgitude » (Moreels, 2003).

aventures » et « héros » à « héroïques » -, soulignons que la narration de Ch. De Coster prenait elle aussi plaisir, de manière souriante, à affirmer linguistiquement et thématiquement son origine hors de l'Hexagone. Papin nous amène, au cours du récit des étapes de sa propre vie, à traverser plus d'un demi-siècle de l'histoire de l'état belge devenant fédéral au risque de perdre son identité métissée, tandis que Thyl Ulenspiegel nous faisait assister aux luttes du futur peuple belge contre le pouvoir espagnol afin d'acquérir précisément la reconnaissance de son identité spécifique.

Au diapason de ses compatriotes francophones favorables à la création du concept de belgitude par Claude Javeau et Pierre Mertens en 1976, J. Muno a choisi d'enraciner son « *curriculum vitae cum grano salis* » dans la réalité belge du XXe siècle. S'inscrivant dans le processus d'autonomisation du champ littéraire belge francophone, la démarche libératrice munolienne s'avère double : vis-à-vis des contraintes d'un genre littéraire mais aussi par rapport à l'hégémonie parisienne. L'auteur du *Munologue* se révèle dès lors comme une figure d'écrivain qui, avec ce rejet souriant des normes castratrices, illustre pleinement la force tranquille des années quatre-vingt.

Bibliographie :

ANDRIAT, Frank (1980). « Jean Muno : la fantaisie du désespoir » *in* DE DECKER, Jacques & ANDRIAT, Frank. *Jean Muno*. Bruxelles: Cyclope-Dem, nº 28-29-30 (avril), pp. 5-18.

BENIT, André (2006). « *Histoire exécrable d'un héros brabançon*, de Jean Muno », *Français 2000. Bulletin de l'Association belge des professeurs de français*, nº 201-202 (avril : « Nos Lettres s'envolent. L'enseignement de la littérature belge de langue française »).

CARRON, Jean-Pierre (2002). *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles: Éd. OUSIA.

DE LA TORRE, Estrella & RENOUPREZ, Martine (éd.) (2003). *L'autobiographie dans l'espace francophone. I. La Belgique*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Estudios de Francofonía.

DOUBROVSKY, Serge (1977/2001). *Fils*. Paris: Gallimard, Coll. « Folio ».

EMMANUEL, Pierre (1970). *Qui est cet homme* in *Autobiographies*. Paris: Seuil.

GUSDORF, Georges (1991). *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob.

HERMANS, Agnès (1994). *Jean Muno. Le statut de l'autobiographie. Les théories de l'autobiographie à travers une œuvre autoréférentielle de Jean Muno :* L'Histoire exécrable d'un héros brabançon (mémoire de 2e licence présenté à l'Université Libre de Bruxelles).

HUBIER, Sébastien (2003). *Littératures intimes. Les expressions du* moi, *de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, Coll. « U », série « Lettres ».

JOIRET, Michel & BERNARD, Marie-Ange (1999). *Littérature belge de langue française*. Bruxelles: Didier Hatier.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1998). « Lecture » *in* MUNO, Jean. *Histoire exécrable d'un héros brabançon*. Bruxelles: Labor, Coll. « Espace Nord », nº 126, pp. 365-405.

LECARME, Jacques & LECARME-TABONE, Éliane (1997/2004). *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin, Coll. « U. Lettres ».

LEJEUNE, Philippe (1971/2003). *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, Coll. « Cursus ».

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, Coll. « Poétique ».

LEJEUNE, Philippe (1986). *Moi aussi*. Paris: Seuil, Coll. « Poétique ».

LEJEUNE, Philippe (1989). « L'Autobiocopie » *in* CALLE-GRUBER, Mireille & ROTHE, Arnold (éd.). *Autobiographie et biographie. Colloque franco-allemand de Heidelberg (25-27 mai 1988)*. Paris: Librairie A.-G. Nizet.

MAY, Georges (1979). *L'Autobiographie*. Paris: Presses Universitaires de France.

MERLIN, Corinne (1987). « L'homme de Malaise : une rencontre avec Jean Muno », *Le Français dans le Monde*, nº 207 (févr.-mars), pp. 30-32.

MERTENS, Pierre (dir.) (1976). « Une autre Belgique », *Les Nouvelles littéraires*, nº 2557 (4-11 nov.), pp. 13-24.

MOREELS, Isabelle (2003). « Lecture d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon* de Jean Muno, comme roman de la belgitude », *Dialogues francophones*, nº 8-9, Timisoara, Editura Universitatii de Vest (Université de l'Ouest de Timisoara / Centre d'Études Francophones), pp. 91-106.

MORGAN, Michèle, avec la collaboration de Marcelle ROUTIER (1977). *Avec ces yeux-là*. Paris: Robert Laffont, Coll. « Vécu » / France loisirs.

MUNO, Jean (1967). « Le Blanc cassé », *Les Cahiers du groupe*, nº 1 (*Le Héros dans le roman*), pp. 35-39.

MUNO, Jean (1976). *Ripple-Marks*. Bruxelles: Éd. Jacques Antoine.

MUNO, Jean (1980). « T'es rien, terrien ! » *in* SOJCHER, Jacques (éd.). *La Belgique malgré tout*. Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles, pp. 361-366.

MUNO, Jean (1982). *Histoire exécrable d'un héros brabançon*. Bruxelles: Éd. Jacques Antoine, Coll. « Écrits du Nord », nº 7.

MUNO, Jean (1986). « Munoscopie » *in* BAILLY, Marc (dir.). *Dossier Jean Muno, Phénix. Science fiction et fantastique*, nº 7 (déc.), pp. 30-58.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, Biblioteca de investigación, nº 37.

PYCHOWSKA, Joanna (2007). *L'Existence humaine dans le miroir littéraire belge*. Cracovie: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1782-1789). *Les Confessions*. Paris: Éd. Jules Tallandier, Coll. « Les Chefs-d'œuvre de l'esprit », Tome Premier.

STEINER, Rolf (1976). *Carré rouge. Du Biafra au Soudan, le dernier condottiere*. Récit recueilli par Yves-Guy Bergès. Paris: Robert Laffont, Coll. « Vécu ».

ROMERAL, Francisca – Les années 80 et l’épanouissement de l’autofiction : Annie Ernaux *et alii*
Intercâmbio, 2ª série, vol. 6, 2013, pp. 136-157

LES ANNEES 80 ET L’EPANOUISSEMENT DE L’AUTOFICTION : ANNIE ERNAUX *ET ALII*

FRANCISCA ROMERAL
Grupo PAIDI HUM-160 Estudios de Filología Francesa
(Un. de Cadix, Espagne)
francisca.romeral@uca.es

Résumé : La progression et la diversité de nouvelles formes de l’autobiographique, notamment celle de l’autofiction, caractérisent la littérature des années 80. L’adoption d’attitudes individualistes et l’influence des média favorisent l’apparition d’une génération de jeunes écrivains, dont Annie Ernaux, soucieux de la capitalisation de leur expérience de vie et du dialogue avec leur public-milieu et interlocuteur. Les productions littéraires actuelles semblent montrer que, loin d’être une mode passagère, l’autofiction s’est affirmée et a conquis d’autres domaines artistiques.
Mots-clés : années 80 – individualisme – autofiction - Annie Ernaux.

Abstract: The evolution and diversity of news forms of autobiography, especially that of autofiction or self-fiction, characterize 80’s French literature. The adoption of individualistic attitudes and influence of media, promote the emergence of a generation of young writers, including Annie Ernaux, concerned about the capitalization of their life experience and dialogue with their audience and readers. Current literary productions seem to show that, far from being a temporary fad, autofiction asserted itself and conquered other arts.
Keywords: 80s . individualism - self-fiction - Annie Ernaux.

Dans le domaine littéraire, les années 80 symbolisent avant tout l'éclatement du sujet et l'avènement de l'écriture de l'intime dans toute sa prodigalité. Mais avant d'aborder cette période, reculons un peu dans le temps et jetons un rapide coup d'œil sur la décennie précédente où se trouvent les germes de ce phénomène qui recevra bientôt le nom d'*autofiction*.

Durant les années 70, les conventionnalismes se pulvérisent, les assises de la société s'ébranlent, et on assiste un peu partout à la revendication de droits sociaux, davantage individuels que collectifs. C'est peut-être dans ces années-là que devrait se situer le moment de plénitude de la société moderne du point de vue matériel, technique, interrelationnel, des droits sociaux, de l'épanouissement personnel et, surtout, de l'émancipation des femmes et des jeunes. Comme l'explique Bernadette Bawin-Legros, « dans les années 70, les mouvements de libération des femmes et des jeunes, avaient d'ailleurs quelque peu relégué la famille au rang d'objet suranné » (Bawin-Legros, 1996: 11). Et c'est dans ce contexte historique que va évoluer, entre autres, la production d'Annie Ernaux, notamment celle de ses premiers textes. Il existe alors un grand désir de se dire, de se manifester, de sortir de l'anonymat, et de franchir le fossé aussi bien entre générations qu'entre classes sociales.

Dans le domaine culturel, des formes d'expression écrite jusqu'alors considérées inférieures, telles que les égo-documents ou les journaux intimes, deviennent alors les objets d'étude de chercheurs du champ littéraire (souvenons-nous des travaux de Philippe Lejeune, en particulier de son recueil de témoignages sur le journal personnel, qui aboutissent en janvier 1990 à *Cher Cahier* et qui, plus tard, donneront naissance à la sa base de données *Autopacte*). Dans le domaine des arts plastiques, les artistes russes et américains poursuivent une recherche déjà initiée dans les années 60 consistant fondamentalement à adopter des formes d'expression simples pour manifester leurs inquiétudes esthétiques.

L'art conceptuel se renforce tandis que l'idée de la précarité de la vie donne lieu à des mouvements comme le Body Art – le corps comme support de l'œuvre – ou le Land Art – la terre changeante comme support de l'œuvre. On travaille pour ainsi dire

avec ce qui se trouve à portée de la main, il n'y a pas de déploiement de grands moyens matériels. On assiste à l'éclosion de mouvements artistiques revendicatifs, dont l'Arte Povera (Gênes, 1967), qui préconisent le rejet de ce qui a été transmis jusqu'alors par la culture traditionnelle à la fois que la subséquente redéfinition de l'œuvre d'art à partir du minimalisme et des pratiques performatives qui permettent d'établir une relation interactive avec le spectateur. La fonction de l'art sera celle de rendre possible et visible le caractère éphémère de la réalité, dans sa variété et ses mutations ; on utilisera des matériaux ou des supports non résistants au passage du temps[1] et on ne cherchera plus à produire des œuvres d'art immortelles. Par ailleurs, l'idée selon laquelle l'artiste est un génie – idée qui perdurait depuis la Renaissance – est complètement abandonnée. Il existe, en quelque sorte, un désir de se dégager des connaissances transmises par la culture dominante et de revenir au naturel, de s'exprimer à partir de la personnalité constitutive du soi.

Et ces idées se poursuivent et s'intensifient durant les années 80. Dans une mise en correspondance des points d'intérêts des artistes minimalistes et de ceux affichés par Annie Ernaux, Warren Motte signale : « Like those artists, Ernaux intends to exploit minimalism's apparently paradoxical logic, the idea that extreme poverty of expresion can in fact enrich the aesthetic experience »[2] (Motte, 1999: 55). En effet, les intentions littéraires de l'auteur de *Les Armoires vides* et de *Passion simple,* commencent à mûrir à une époque où les valeurs de référence dans tous les domaines sont remises en question, où les objets conçus par et pour une minorité sociale privilégiée, s'ils ne sont pas radicalement éliminés, sont vulgarisés ou convertis en objets anonymes recyclés à l'infini, et rendus ainsi accessibles à tout un chacun.

En 1988, Guy Debord, après avoir mené sa propre enquête sur les valeurs et les comportements de la société du moment, notait, sur un ton alarmé, dans ses *Commentaires sur la société du spectacle* : « Renversant une formule de Hegel, je notais

[1] De nos jours, on assiste au renouveau de certains aspects de cette tendance dans l'œuvre de Damien Hirst, par exemple, en particulier dans les séries de têtes de vache attaquées et dévorées par des essaims de mouches dans des boîtes en verre, ou de requins et autres animaux dans du formol.

[2] Traduction : « Comme ces artistes-là, Ernaux a l'intention d'exploiter la logique, apparemment paradoxale, du minimalisme, ainsi que l'idée selon laquelle la pauvreté extrême de l'expression peut, de fait, enrichir l'expérience esthétique .»

déjà en 1967 que 'dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux'. Les années passées depuis lors ont montré le progrès de ce principe dans chaque domaine particulier, sans exception » (Debord, 1988: 55). Debord s'était attardé à analyser en particulier l'un des procédés d'appropriation les plus communs de cette société en croissance, qui consistait à falsifier, à copier ou à adapter ce qui était considéré comme des biens symboliques de la classe supérieure, parmi lesquels l'écriture, la lecture et la création littéraire:

> Le faux forme le goût, et soutient le faux, en faisant sciemment disparaître la possibilité de référence à l'authentique. On *refait* même le vrai, dès que c'est possible, pour le faire ressembler au faux. Les Américains, étant les plus riches et les plus modernes, ont été les principales dupes de ce commerce du faux en art. (…) Le jugement de Feuerbach, sur le fait que son temps préférait « l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité », a été entièrement confirmé par le siècle du spectacle, et cela dans plusieurs domaines où le XIXe siècle avait voulu rester à l'écart de ce qui était déjà sa nature profonde: la production industrielle capitaliste. (Debord, 1988: 56)

Les années 80 évoquent l'apogée de la culture du moi, même si, au départ, l'écrivain n'aspire plus à être reconnu comme un génie des lettres et se contente de voir assouvi son droit et sa liberté d'expression et de création. Cet art de l'existence repose sur le principe de *souci de soi* (*epimeleia heautou*), notion que Michel Foucault emprunta à la philosophie de Platon et développa dans ses cours magistraux au Collège de France de 1981 à 1982, réunis et publiés en 2001 chez Gallimard sous le titre de *L'Herméneutique du sujet*.

Selon Foucault, l'écriture autobiographique, en général, et dans laquelle s'inscrit l'autofiction, est une pratique inhérente à la « culture de soi » (Foucault, 1984: 56-60), une culture où sont prioritaires et très valorisées les relations de soi à soi, de l'individu avec lui-même ; il s'agit, à proprement parler, d'une culture où l'individualisme tient une place prépondérante. Foucault définit ce comportement à partir de trois attitudes fondamentales : 1) la première repose sur la considération de la valeur absolue attribuée à l'individu dans sa singularité et dans son degré d'indépendance par rapport aux institutions ou au groupe auquel il appartient ; 2) la seconde consiste en une valorisation

de la vie privée, c'est à dire des relations dans le contexte proche (famille, amis intimes, activités diverses,…) ; 3) la troisième attitude propre à l'individualisme, se concrétise dans le rapport que l'individu entretient avec lui-même, c'est-à-dire, dans les actions qu'il entreprend pour lui-même dans le seul but de prendre soin de lui-même et de mieux se connaître. Foucault signale que, transposé dans le contexte contemporain – les années 80 –, le souci de soi serait l'équivalent d'une sorte de « dandysme moral », d'« affirmation-défi d'un stade esthétique et individuel indépassable », d'égoïsme et de repli sur soi-même. Il s'agit finalement de « trouver le plaisir en soi-même » et de « se rendre culte à soi-même » (Foucault, 1984 : 56-60).

Dans les discours littéraires égocentriques contemporains, dans l'autofiction tout particulièrement, ce souci de soi se double souvent d'un souci de plaire, de s'exhiber ou même de scandaliser, et finit souvent par s'adapter au moule que lui tend implicitement à travers les média (entretiens en direct à la télévision ou à la radio, reportages dans la presse non spécialisée et des magazines divers, non seulement *Le Nouvel Observateur*, mais aussi *ELLE*, *Télé 7 Jours*, *Paris-Match*, etc.), un lectorat lui aussi médiatisé, de plus en plus friand de la vie de l'autre et de plus en plus impliqué dans la vie « culturelle » grâce à sa participation dans les sondages d'opinion, les tables rondes sur des plateaux à la télévision[3] ou des rencontres avec les auteurs dans des Foires du Livre. Cet engouement pour le souci de soi – tourné vers soi mais aussi vers le spectateur/lecteur/consommateur – est, comme signale Gilles Lipovetsky, l'une des caractéristiques fondamentale de ce qu'il appelle « la culture à la mode média » (Lipovetsky, 1987: 242).

L'écrivain va apprendre à tirer profit de la capitalisation de sa propre expérience pour s'assurer une place favorable face au public-milieu (Goffman, 1971: 195) et auprès du public-interlocuteur, en même temps qu'il devient de plus en plus, et parfois à son insu, objet de consommation. Grand nombre d'écrivains des années 80, notamment Annie Ernaux, sont le reflet d'une société en lutte contre ses propres archaïsmes,

[3] Exemple : l'édition d'*Apostrophes*, la fameuse émission de Bernard Pivot, qui allait avoir lieu 6 avril 1984 à 21h30 sous le titre de « Jeunesses », et au cours de laquelle Annie Ernaux allait intervenir pour évoquer sa propre jeunesse, s'annonçait spécialement en gros titres dans le numéro de *Télérama* du 28 mars 1984 et dans celui de *Télé 7 Jours* du 31 avril 1984.

désireuse de se réconcilier avec ses origines populistes et, à la fois, fascinée par les moyens de communication, les produits de la technologie et du luxe[4], les signes de distinction de la modernité; société qui se laisse facilement séduire par les nouveaux pouvoirs qui imposent dans la douceur une « économie frivole tournée vers l'éphémère et le dernier cri » (Lipovetsky, 1987: 195), c'est-à-dire tournée vers la mode (dans tous les domaines, y compris celui de la littérature), société que Lipovetsky appelle « la colonne dorsale de la société de consommation » (*idem*: 201).

Quant aux écrivains eux-mêmes, ils se définissent en général par une démarche en quête identitaire, poursuivent la légitimation d'une écriture personnelle tout en cultivant minutieusement un souci de soi suffisamment puissant pour pouvoir générer une magistrale « territorialité égocentrique » (Goffman, 1971: 55): c'est l'*auto to auto*, soi même par soi-même qui dérive inévitablement vers la notion de personnage, de masque, de *figure*. Il s'agit d'un comportement élitiste qui, selon Jean Baudrillard, est caractéristique d'une culture « *culturalisée* » (Baudrillard, 1995: 21), et qui s'affirme, paradoxalement, en même temps que, face au public-milieu – comme c'est le cas d'Annie Ernaux – l'écrivain exhibe son attachement à un certain groupe social (les groupes défavorisés, les sans-papiers, les sans-abri, les personnes qui exercent la prostitution, celles touchées par des maladies qu'on venait de découvrir, l'Alzheimer ou le SIDA, etc.) ou à une certaine élite sociale, ne serait-ce que celle des écrivains. *Se perdre* d'Annie Ernaux, tout comme plus tard *Pourquoi le Brésil?* de Christine Angot, par exemple, montrent bien la concrétisation de cette « culture de soi » dans laquelle se trouve sous-jacent l'effort de l'écrivain pour se différencier du commun des mortels, les *hoi polloi* (Foucault, 1984: 16)[5].

Dans *Se perdre*, Annie Ernaux qui était arrivée au moment de la publication du livre à un grade de notoriété important, écrivait pleine de lassitude : « Toute l'imbécillité de parler de littérature devant un public m'apparaît » (Ernaux, 2001: 121).

---

[4] Voir les effets de cette tendance, en particulier dans *Passion simple* (1992) et *Se perdre* (2001) d'Annie Ernaux.

[5] À la p. 16 de *Histoire de la Sexualité 3,* Foucault éclaircit dans la note en bas de page nº 4, le sens de l'expression *hoi polloi* : « Cette expression signifie littéralement les 'plusieurs' ou 'les nombreux', et désigne, depuis Platon, le grand nombre, opposé à l'élite compétente et savante ».

Et, un peu plus loin : « Hier, pour la première fois, envie d'insulter les gens venus là, au Centre Culturel, pour m'écouter » (*idem*: 122). Cette réaction hostile pourrait trouver son explication dans les observations de Foucault à propos des attitudes qui différencient les individus privilégiés de la foule :

> C'est que s'occuper de soi-même, ça aura pour effet – et ça a pour sens et pour but – de faire de l'individu qui s'occupe de soi-même quelqu'un d'autre par rapport à la foule, à cette majorité, à ces *hoi polloi* qui sont précisément les gens absorbés par la vie de tous les jours. (Foucault, 1984: 73)

Comme signale si justement Philippe Vilain, dans le cas d'Annie Ernaux, c'est le « narcissisme intellectuel » (Vilain, 2005: 17) qui conforme la personnalité de l'écrivain ; il s'agit d'une attitude « moins [rattachée] à l'image produite par l'autobiographe qu'à l'action même de produire cette image d'[elle]-même, moins au fait de se regarder en un[e] autre qu'au geste jubilatoire (…) de se regarder écrire et, donc, de se considérer sérieusement en *ego scriptor*» (*idem*: 20). Et Vilain ajoute : « Se regardant écrire et écrivant à travers le miroir qu'[elle] se tend, sa conscience spectatrice se double alors d'une conscience actrice » (*idem*: 21). Constatation : il semblerait qu'il n'y a pas d'issue possible et que l'autofiction annoncerait le retour d'une posture qu'on croyait désuète, celle de l'écrivain-génie.

Si nous nous penchons maintenant du côté du marketing éditorial, on remarque qu'aux alentours des années 80, la critique littéraire commence à s'éloigner peu à peu des grands dinosaures de la littérature, qui étaient toujours productifs et continuaient à obtenir d'importants succès de ventes, tels Philippe Sollers, qui publie *Femmes* (Gallimard, 1983), Françoise Sagan, qui publie *La femme fardée* (Ramsay, 1981), Jean d'Omersson qui sort *Mon dernier rêve sera pour vous : une biographie sentimentale de Chateaubriand* (LGF-Livre de Poche, 1983) ou Henri Troyat, le toujours prolifère expert en littérature russe, qui publie tout au long de la décennie plusieurs romans dont la *Suite romanesque* ou *Trilogie Viou*. Cette critique littéraire se tourne alors vers des écrivains plus jeunes nés dans les années 40-50. Parmi ces derniers, se trouvent Hervé

Guibert[6], Patrick Besson[7], Michel Braudeau[8], Patrick Modiano[9], Marie Didier[10], Nadine Trintignant[11] et, bien sûr, Annie Ernaux[12], qui font leur apparition sur le marché éditorial vers la fin des années 70 ou le début des années 80 séduisant immédiatement un lectorat aux traits particuliers, moins intellectuel que celui des années précédentes, comme le soulignent les études sur la réception.

---

[6] Hervé Guibert publiera en 1977 son premier live, *La Mort propagande* (Ed. Régine Desformes, 1991 [1977]), dont le sujet central, l'homosexualité en tant qu'expérience de vie, se retrouvera dans toute son œuvre. Par ailleurs, son approche du SIDA lui fera connaître un grand succès aux États-Unis. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (Gallimard, 1990), il exposera les horreurs de cette maladie dont il souffrait lui-même et s'anticipera à sa propre mort. Voir http://www.herveguibert.net/.

[7] Patrick Besson, chroniqueur dans plusieurs journaux, dont *Le Figaro* et *VSD*, remporte le Grand Prix de l'Académie Française en 1985 pour son roman *Dara* (Albin Michel, 1985), et le Prix Renaudot en 1995 pour *Les Braban* (Albin Michel, 1995), deux biographies imaginaires.

[8] Michel Braudeau est d'abord conseiller littéraire chez Seuil et ensuite chez Gallimard. Il est aussi chroniqueur dans *Le Monde des Livres*, critique de cinéma et rédacteur en chef de la *Nouvelle Revue Française* (depuis1999). Bien qu'il publie son premier roman, *Amazone* (Seuil) en 1966, il devient connu à partir de *Naissance d'une passion* (Seuil, 1985; Gallimard, 2000), Prix Médicis 1985. Dans le courant de l'autofiction, il publie une autobiographie, *L'Objet perdu de l'amour* (Seuil, 1988), et la biographie de son père, *Mon ami Pierrot* (Éd. du Seuil, 1993).

[9] L'œuvre de Patrick Modiano (1945, Boulogne-Billancourt) a été souvent abordée à partir d'une perspective autofictionnelle (voir, entre autres, l'étude de Dervila Cooke, *Present Pasts. Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005). Elle est caractérisée par la recherche de l'identité placée sous l'égide de la fuite du temps, l'évocation de souvenirs d'enfance, l'atmosphère mélancolique et mystérieuse. *Place de l'Étoile* (Gallimard, 1985 [1968]), Prix Roger Nimier 1968, récit autobiographique qui se déroule dans le Paris de l'occupation allemande, éveille immédiatement l'intérêt des lecteurs. Les romans autobiographiques se succèdent à partir d'alors, porteurs des mêmes signes d'appartenance à son auteur : *Livret de famille* (Gallimard, 1981 [1977]), *Rue des boutiques obscures* (Gallimard, 1982 [1978], Prix Goncourt 1978), *Une jeunesse* (Gallimard, 1981), *De si braves garçons* (Gallimard, 1982), *Dimanches d'août* (Gallimard, 1986), *Remise de peine* (Seuil, 1988), *Vestiaire de l'enfance* (Gallimard, 1989), *Un cirque passe* (Gallimard, 1992), *Dora Bruder* (Gallimard, 1997), *Un pedigree* (Gallimard, 2005), et ceci jusqu'au dernier en date, *L'Horizon* (Gallimard, 2010).

[10] Marie Didier est née en Algérie en 1939. C'est là, dans des quartiers marginaux, qu'elle exerce d'abord la médecine, profession qu'elle continuera d'exercer à Toulouse. Ses romans contiennent de nombreuses connotations autobiographiques: *Contre-visite* (Gallimard, 1988), *Mise à l'écart* (Gallimard, 1992) – qui sort en librairie en même temps que *Passion simple* d'Annie Ernaux –, *La Bouilloire russe* (Séguier, 2002) et *Le Livre de Jeanne* (Gallimard, 2004).

[11] Nadine Trintignant, première épouse du cinéaste Jean-Louis Trintignant, partage se vie professionnelle entre le cinéma et la littérature. Dans ses romans, elle aborde surtout des thèmes autobiographiques mais elle s'interroge également sur la condition de la femme. *Ton chapeau au vestiaire* (Fayard, 1997), est publié la même année que *«Je ne suis pas sortie de ma nuit»* d'Annie Ernaux, et aborde le même sujet que ce dernier, la maladie d'Alzheimer.

[12] En 1974, Annie Ernaux publie son premier livre, *Les Armoires vides*, chez Gallimard.

Ces changements se produisent souvent grâce à l'initiative d'éditeurs jeunes eux aussi, qui se proposent de renouveler le panorama littéraire en affichant des préférences très marquées par rapport aux grandes maisons d'édition ou à leurs prédécesseurs. Ces nouveaux éditeurs, qui se laissent guider par leur propre flair, lancent donc des auteurs inconnus, s'efforçant à la fois de se passer des comités de lecture et de préconiser « une politique d'auteurs » (Gazier, 1984: s/p)[13], selon les propos d'Antoine Gallimard qui en 1984, et alors âgé de trente-sept ans, s'apprêtait à succéder à son père, Claude Gallimard. Dans un article publié dans *Télérama* en 1984, Antoine Gallimard exposait sa politique éditoriale en donnant comme exemple le cas d'Annie Ernaux :

> Il faut savoir encourager un auteur qui vous donnera 4, 5, 6 textes de plus en plus réussis, mais qui n'obtiennent pas forcément un grand succès auprès des lecteurs. Un jour, ça finira par marcher. C'est le cas d'Annie Ernaux dont le dernier livre [*La Place*] est bien accueilli. C'est ça construire l'avenir. Mais souvent les auteurs sont les premiers à se décourager, ils ne progressent plus, ils n'y croient plus vraiment. Là, de la part de l'éditeur, c'est inutile d'insister. (Gazier, 1984: s/p)

D'autres maisons d'édition fortunées sont celles d'Anne Carrière qui lance Paulo Coelho avec *L'Alchimiste* (1988) dont le travail avait été rejeté par d'autres maisons d'édition, et la maison P.O.L., fondée en 1983 par Paul Otchakovsky-Laurens, qui propose de nouvelles orientations de lecture et lance des écrivains tels que Emmanuel Carrère, René Belletto, Camille Laurens, Renaud Camus, Mathieu Lindon et Valère Novarina, et, plus tard, Marie Darrieussecq et Guillaume Dustan.

Le trait qui définit manifestement la production littéraire de cette fin de siècle, c'est son absence de relation avec toute avant-garde. Il n'y a plus de *familles* d'écrivains, comme celle des écrivains du Nouveau Roman, par exemple. L'afflux de nouveautés éditoriales se disant ou étant cataloguées comme autofictionnelles n'ayant pas tari au début du XXIème siècle, Philippe Vilain réfléchit dans *Défense de Narcisse* (2005) sur le légat provenant des décennies précédentes, finissant par dresser, pour ainsi dire, un constat des lieux. Selon Vilain, les écrivains contemporains peuvent être rassemblés en deux grands groupes : ceux qui, au cours des dernières années ont

[13] Propos d'Antoine Gallimard dans un article de *Télérama* (21/03/1984) signé Michel Gazier.

échappé à la médiatisation à grande échelle (comme par exemple François Bon et Louis-René des Forêts) et ceux qui ont été accaparés par une critique de la réception médiatisée, comme c'est le cas d'Annie Ernaux.

> Avec, notamment, la création du néologisme 'actufiction' (récit dont la structure thématique exploite les événements ou les grands sujets de l'actualité), supposé résumer la tendance de la rentrée littéraire 2003, avec la création du Nouveau Nouveau Roman par Frédéric Beigbeder[14], ou bien, avec celles de «l'école Minuit», ou des «Moins-que-rien» par la revue *N.R.F.*[15] qui, on s'en souvient, tentait de regrouper sous une même bannière des auteurs comme Philippe Delerm ou Pierre Autin-Grenier, on a vu ces dernières années comment certains éditeurs ou certaines critiques essayaient, en inventant ou en réactualisant des tendances anciennes, de participer à la formation du champ littéraire contemporain, mais aussi et surtout, on a vu combien il demeurait délicat pour un auteur de se positionner dans un système sans école, sans chef de file, où d'autres instances légitimantes le positionnaient à son insu. (Vilain, 2005: 138s)

C'est en effet au début des années 80 que, dans le monde littéraire et le milieu médiatique, tout le monde se permet librement de participer de la formation du champ littéraire et pense avoir quelque idée à apporter. On cherche, comme affirme Philippe Vilain, à définir ce que l'on considère un nouveau genre qui, tout en gardant une certaine affinité avec l'autobiographie, s'en écarte de façon originale. Le terme qui ne va pas tarder à s'imposer est celui d'*autofiction*, créé comme l'on le sait en 1977 par Serge Doubrovsky.

Cependant, au fur et à mesure que le phénomène s'étend et se complexifie, et que l'on se retrouve dans le besoin de définir ces nouvelles productions étroitement liées à la culture du moi, face à l'ambigüité du terme autofiction[16] commencent à proliférer un peu partout et dans tous les milieux, les dénominations et les néologismes, dont nous

[14] Beigbeder, Frédéric, « Pour un Nouveau Nouveau Roman », *La Règle du jeu*, oct. 2003, nº 23, pp. 18-22 (note de PhilippeVilain).
[15] Sauvage, Bertrand, « L'école des Moins-que-rien », *La Nouvelle Revue Française*, janv. 1998, nº 540 (note de Philippe Vilain).
[16] Voir le tableau des «Origines et évolution de la notion d'autofiction» contenu dans *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

citerons quelques-uns des plus fréquents: « *life-writing* » – le terme le plus généralisé dans le milieu anglo-saxon – « *surfiction* » (Raymond Federman), « *postmodern autobiography* » (Ronald Sukenik), « *global novel* » (Hong Kingston), « *nouvelle autobiographie* » (Alain Robbe-Grillet), « *biomythography* » (Audre Lorde), « *fiction autobiographique post-coloniale* » (Rachid Boudjedra), « *autobiographical fiction* » (Dervila Cooke), « *photobiographie* » (Pilles Mora et Claude Nori), « *autofiction biographique* » (Vincent Colonna), « A.G.M. » (« *autobiographie génétiquement modifiée* », Philippe Vilain), « *autophotobiographie* » (Sophie Calle).

En 1992, Jacques Lecarme écrivait ironiquement que l'autofiction était un « mauvais genre » (Lecarme, 1993: 227) tandis que Danièle Sallenave la défendait fermement, estimant qu'on ne pouvait pas reprocher aux romans français du moment d'être des autobiographies maquillées ou camouflées, car il avait toujours existé un contrat implicite et secret entre la vie et l'œuvre d'un écrivain[17]. Quelques années après, Marie Darrieussecq qualifiait l'autofiction de « genre pas sérieux » (Darrieusecq, 1996: 369-380) et, en 2003, Michel Contat écrivait dans un article du *Monde* qu'il s'agissait d'un « genre litigieux » (Contat, 2003: 29). Arnaud Schmitt, après avoir questionné la pertinence de la dénomination « roman autobiographique », suggérait le terme « autonarration » (Schmitt, 2000: 15-27) qui faisait le titre de son ouvrage *La perspective de l'autonarration*. Selon Schmitt, le terme « roman autobiographique » est inapproprié, car il oblige le lecteur à se demander en permanence si ce qu'il lit est un fait ou une fiction, ce qui l'éloigne du plaisir de lecture ; en désaccord avec Schmitt, Philippe Gasparini défendra la récurrence du terme en 2004 dans son ouvrage *Est-il je? Roman autobiographique et Autofiction*.

Philippe Lejeune, dont le nom était devenu une référence incontournable en ce qui concernait les études autobiographiques depuis la publication en 1975 de son fameux *Pacte autobiographique*, ne cessera de s'interroger sur le terme *autofiction* et présentera bien plus tard, en 2005, au cours d'une conférence inaugurale intitulée *Diaris i Dietaris* (Université d'Alicante, 10 novembre 2005), le terme *antifiction* par lequel il tente alors de désigner, « par agacement devant 'autofiction' » (Lejeune, 2007: 3-14), les

[17] *Cf.* l'article « Fiction et autobiographie », *Le Monde*, 24/07/1992.

productions écrites qui lui semblent troubles : « J'aime l'autobiographie », dit-il, « j'aime la fiction, j'aime moins leur mélange » (*idem*: 3). Lejeune, qui souligne la nécessité d'établir une séparation entre la vérité-sincérité et l'inventive, s'érige en défenseur de la pureté et l'homogénéité autobiographique du journal personnel, alors que, comme signale Paul Ricœur, « les actions organisées en récit présentent des traits qui ne peuvent être élaborés thématiquement que dans le cadre d'une éthique » (Ricœur, 1990: 137) et qu'« il n'y a pas de récit éthiquement neutre » (*idem*: 139). En définitive, une petite bataille, quoique de longue haleine, s'était déclarée dans le monde des lettres autour de l'autofiction.

Le nom d'Annie Ernaux se trouve très tôt incorporé par la critique au nouveau courant. Cependant, l'écrivaine cherchera toujours à s'en détacher et à soutenir que depuis ses débuts, son projet a été de situer son écriture entre « l'autobiographie, l'ethnologie et l'histoire, quelque chose à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire » (Thumerel, 2004: 80), comme en témoignent ses nombreuses déclarations publiques. Dans un ample reportage intitulé « Autofiction : confessions d'enfants du siècle » réalisé par Marion Rousset pour la revue *Regards*, parue en février 2005, se trouve un entretien avec Annie Ernaux, intitulé «Saisir ce qui passe à travers moi », au cours duquel Rousset pose à l'auteur de *La Place* la question incontournable : « Vous reconnaissez-vous dans la vague actuelle d'autofictions ? » La réponse d'Annie Ernaux est catégoriquement négative : l'écrivaine déclare, pour la énième fois, qu'elle ne s'identifie absolument pas avec ce qu'elle considère une mode qui n'a produit que des livres sans intérêt :

> Beaucoup de livres d'autofiction ne m'intéressent pas. Ils ressemblent à une variante d'un très vieux genre qui est le roman psychologique. Le plus dramatique, c'est qu'on a souvent l'impression d'avoir lu ça cent fois. Sauf avec Christine Angot. La vague actuelle est une mode qui n'aura qu'un temps. Le terme lui-même créé par Serge Douvbrovsky, est surtout valable pour lui. D'ailleurs ce écrivain continue dans cette veine avec beaucoup de persévérance : d'une certaine façon tous ses livres sont semblables. Dans les années 80, le mot «autobiographie» était devenu infâmant, il valait mieux donc parler d'autofiction. Cela faisait plus chic. Le débat autour de l'autofiction

> ne me passionne pas. Je ne comprends pas cette espèce de fureur actuelle. (Ernaux, 2005: http://www.regards.fr/culture/annie-ernaux-saisir-ce-qui-passe-a).

Dans *L'Atelier noir*, publié en 2011, qui offre un recueil de notes de ses journaux intimes, Annie Ernaux fait de nouveau référence à la « fausseté de l'autofiction ». Il va sans dire que l'indifférence d'Annie Ernaux, quant à la portée et la validité de l'autofiction, tout comme celle affichée par d'autres écrivains contemporains, n'a point empêché la critique littéraire, devant l'envergure croissante du genre, d'y voir un sujet sérieux de réflexion, comme le suggère, entre autres études, le livre de Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage et Pierre Verdaguer, *Regards sur la France des années 80 : le roman*, publié en 1994, et dans lequel Annie Ernaux, à son corps défendant, tient une place non négligeable.

Dans les années 80, chaque écrivain travaille donc en solitaire, s'occupant d'exhiber à la connaissance du monde les particularités de sa propre existence et s'appliquant à façonner sa propre griffe : il n'y a pas d'uniformité esthétique. Il s'ensuit une prodigalité formelle et thématique dans laquelle, cependant, ressortent certaines constantes. Tout d'abord, la mise en scène d'un sujet narratif – ou personnage, dans certains cas – en situation de crise, décrit à travers sa relation à un monde réel difficilement supportable et avec lequel il entretient des connexions rares et problématiques; ensuite, la déconstruction de la vie particulière du sujet, présentée en épisodes discontinus ; finalement, la passion compulsive pour l'autoportrait biographique.

Dans une certaine branche, pour ainsi dire, de l'autofiction, l'un des thèmes les plus récurrents est le déploiement de la vie supposée intime du sujet concentrée principalement autour d'expériences érotiques, amoureuses ou sexuelles. Dans ce courant, Renaud Camus semblerait être l'initiateur de cette littérature de « mise-à-nu » ou de *streep-tease*. Dans son roman le plus connu – et le plus traduit –, *Tricks*[18] (1979),

---

[18] Camus, Renaud *Tricks*, Paris, Éd. Mazarine, 1979 (Première édition) ; Éd. Persona, 1982 (Deuxième édition) ; P.O.L., 1988 (Édition définitive réunissant quarante-cinq récits). Dans *La Salle de pierres: Journal 1995* (Fayard, 2000), Renaud Camus raconte son été 1995 au Brésil et sa rencontré avec Robbe-Grillet à Rio de Janeiro où s'inaugurait une grande exposition de l'œuvre plastique de Roland Barthes. Robbe-Grillet et Camus sont les auteurs du texte du catalogue de l'exposition.

un ensemble de quarante-cinq textes autobiographiques, Renaud Camus expose, sans aucune métaphore, ses brèves rencontres sexuelles. Dans la préface du livre, Roland Barthes loue la simplicité du texte, l'absence d'ornements rhétoriques :

> Les scènes érotiques doivent être décrites avec économie. L'économie, ici, est celle de la phrase. Le bon écrivain est celui qui travaille la syntaxe de façon à entraîner plusieurs actions dans l'espace du langage le plus court (il y a, chez Sade, tout un art des subordonnées) ; la phrase a pour fonction, en quelque sorte, de dégraisser l'opération charnelle de ses longueurs et de ses efforts, de ses bruits et de ses pensées adventices. (Camus, 1982: 15)

Dans la continuité de Renaud Camus, se situent Catherine Breillat[19], France Huser[20] et Alina Reyes[21] qui publient leur premier roman érotique dans les années 80. Les écrivaines qui commencent à s'orienter vers une littérature d'aventures amoureuses ou érotico-pornographiques se maintiennent cependant dans le domaine du roman. Il faudra attendre la publication de *Passion simple* (Gallimard, 1992) d'Annie Ernaux pour être en mesure d'apprécier tout à fait le succès foudroyant de l'application d'une recette paradigmatique qui fait grand remue-ménage et qui consiste en un mélange savant de trois ingrédients fondamentaux : femme issue d'un milieu modeste mais devenue importante (de préférence écrivaine ou évoluant dans le milieu artistique, journalistique ou intellectuel) et se livrant à la première personne ; narration s'affichant, dès la deuxième de couverture, comme étant ouvertement autobiographique et chargée

---

[19] Parmi les travaux les plus importants de Catherine Breillat – écrivaine, directrice théâtrale, cinéaste et scénariste – se trouvent : *L'Homme facile* (J'ai lu, coll. « Littérature Générale », 2000 [1968]), *Le Soupirail* (Guy Authier, 1974) et *Une vraie jeune fille* (Denoël, 2003 [1975]), qui fera l'objet de deux adaptations cinématographiques, l'une pornographique en 1975, en plein essor du cinéma X, et l'autre comique, cette dernière reprise en 2000 avec assez de succès. Plus tard, seront publiés *Romance* (Cahiers du Cinéma, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 1999), *Le Livre du plaisir* (Lgf, coll. « Poche », 2001), *À ma sœur !* (Cahiers du Cinéma, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2001). En 2004, Catherine Breillat publie *Pornocratie* (Denoël, 2004). En collaboration avec Germaine Tillion, Laure Adler et Gisèle Alimi, elle publie un libre de photographies, *Femmes des rues-Paris* (Descartes et Cie, coll. « Hors Collection », 2004). *Le Machisme à l'écran* (Cinémaction, 2001), publié sous la direction de Françoise Puaux et préfacé par Gisèle Halimi, recueille un entretien avec Breillat.

[20] France Huser, *La Maison du désir*, Paris, Seuil, 1982.

[21] Alina Reyes débute dans la littérature érotique avec *Le Boucher* (Seuil, 1988) où elle raconte à la première personne ses amours avec un boucher. Le livre connaît un grand succès de ventes l'été même de sa publication.

d'intimité et d'érotisme ; écriture dépouillée, « écriture plate », économie à la fois du langage et du texte.

L'un des grands mérites de l'autofiction est d'avoir fait une place dans la littérature à toute une génération d'écrivains, et en particulier de femmes écrivains désireuses de faire valoir leur vie intime. Dans un article paru en 2001 dans Virgin Megapresse et intitulé « L'Éros sur le divan: longtemps, la littérature érotique a été écrite par des hommes pour des hommes »[22], il est question de cette petite révolution dans le domaine des lettres et du tournant spectaculaire pris par les tendances éditoriales, favorables aux micro-récits évoluant dans un érotisme latent depuis les années 80 : « Un mur du ghetto est donc en train de s'écrouler grâce à toute une création romanesque essentiellement féminine ». Le critique Christian Authier parvient lui aussi à la même constatation : quand il s'agit d'avoir du succès, « il faut être femme et parler vrai » (Authier, 2002: 229). Annie Ernaux fut la première à montrer un chemin, un peu plus sophistiqué que ses prédécesseurs et que suivraient d'autres écrivaines parmi lesquelles Christine Angot[23], Catherine Millet[24] ou Virginie Despentes que Benjamin

[22] « L'Éros sur le divan », s/a, *Virgin Megapresse*, mars 2001.

[23]Toute l'œuvre romanesque et théâtrale de Christine Angot (Châteauroux, 1959) tourne autour de la vie de l'écrivaine. Elle fait son entrée dans le monde littéraire avec *Vu du ciel* (Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1990) où elle raconte l'histoire du viol et de l'assassinat d'un jeune enfant. Chez Fayard, elle publie *Interview* (1997), après avoir été refusé par Gallimard. Suit *L'Usage de la vie* (Fayard, 1998) où sont réunis quatre textes théâtraux, deux desquels, *L'Usage de la vie* et *Même si* ont comme personnage principal Christine Angot. Le premier des deux autres textes (publiés en 1993 par Comp'act), *Corps plongés dans le liquide* et *Nouvelle Vague*, met en scène deux personnages qui préfèrent parler d'eux-mêmes que communiquer avec autrui, et le deuxième présente le monologue d'un seul personnage sur lui-même. Dans *Sujet Angot* (Fayard, 1998), un lecteur passionné ne tarit pas en éloges envers son écrivaine préférée appelée Angot. *L'Inceste* (Stock, 1999), récit de la relation incestueuse que l'écrivaine entretient avec son père, à la fois qu'elle a une relation homosexuelle avec une partenaire, défraie la chronique littéraire. Dans *Pourquoi le Brésil?* (Stock, 2002), la narratrice parvient à sortir de son état dépressif grâce à sa rencontre Pierre-Louis Rozynès, rédacteur-chef de *Livres Hebdo*. *Les Désaxés* (Stock, 2004) présente un couple en voie de séparation – Sylvie une maniaco-dépressive en traitement psychiatrique et François, un dépressif à court d'inspiration. Les protestations de deux amis d'Angot qui se reconnurent dans ces personnages, fait resurgir la polémique sur ce qui pouvait être considéré éthiquement valide dans l'autofiction. *Rendez-vous* (Flammarion, 2006, Prix Flore 2006) raconte l'histoire d'amour entre l'écrivaine et un acteur qui souhaitait depuis cinq ans la rencontrer. En 2008, Christine Angot doit dédommager économiquement Élise Bidoit qui s'était explicitement reconnue dans la description des circonstances personnelles du personnage de Christine, dans le *Marché des amants* (Seuil, 2008) et qui accusera de nouveau Christine Angot, et cela pour les mêmes raisons, à la publication de *Les Petits* (Flammarion, 2011). En même temps, Angot collabore dans plusieurs projets de théâtre. En 1997, elle crée, en collaboration avec Mathilde Monnier, le spectacle *Arrêtez, arrêtons, arrête*, qui

Berton inclut dans le groupe des « faiseurs ou marchands de spectacle, les uns écrivent avec les pieds, les autres avec la bite » (Berton, 2002: 165). En 1997, Despentes réussira à vendre 40.000 exemplaires de *Baise-moi*[25]. Plus tard, toujours dans cette tendance, Alice Sebold[26] ou Justine Lévy[27] connaîtront également un grand succès.

Annie Ernaux s'inscrit très tôt, et bien malgré elle comme nous l'avons vu, dans ce que Warren Motte appelle « the hybrid domain of the autofiction » (Motte, 1995: 55)[28]. Nous partageons l'avis Motte quand elle affirme qu'Annie Ernaux est « one of the first women writers in contemporary France to stake a strong claim for the personal » (*idem*: 54)[29] et l'une des premières aussi à mettre en pratique « the specificity of autobiography and fiction » (*ibidem*)[30]. Annie Ernaux a fréquemment fait des déclarations telles que « je ne me sens jamais écrivain » (Ernaux, 2003: 19) ou bien « il n'y a pas de vraie mémoire de soi » (Ernaux, 1999: 39), et reconnu dans divers entretiens l'influence exercée dans son travail par la pensée Bourdieu ; ce qui apparaît clairement dans son premier texte, *Les Armoires vides* (1974).

En effet, en 1972, Ernaux lit deux livres qui la conduiront vers ce que l'écrivaine elle-même appellera « auto-socio-biographie » (Ernaux, 2003: 21), un genre d'écriture où « toute fictionnalisation des événements est écartée » (*ibidem*) : *Les Héritiers: les*

---

aboutira ensuite à un texte théâtral, *Normalement* (Stock, coll. « Le Livre de Poche », 2003), qui sera repris dans une mise en scène de Christine Angot et Michel Didym au Théâtre National de la Colline en 2002, et en 2006 par Thomas Quillardet. En 1999, Hubert Colas met en scène *Nouvelle Vague* (Salle Agitakt, Paris). En 2005, Angot travaille à nouveau avec Monnier dans un spectacle dramatique intitulé *La Place du singe*.

[24] Catherine Millet est actuellement directrice de la rédaction à *Art Press*, critique d'art (parmi ses publications : *L'Art contemporain en France*, Flammarion, 1992 ; *L'Art contemporain: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Flammarion, 1998; *Dali et moi*, Gallimard, 2005). Elle est l'auteure du fameux *best-seller*, *La Vie sexuelle de Catherine M.* (Seuil, 2001), vendu à plus de 350.000 exemplaires en France.

[25] Dans *Baise-moi* (Florent Massot, 1997; Grasset, 1999 ; J'ai lu, 2000), Virginie Despentes raconte la vie trépidante et marginale mais cependant heureuse de deux jeunes filles attirées par le danger.

[26] Alice Sebold raconte dans *Lucky* (Éd. Nil, 2005) comment elle réussit à se reconstruire, à affronter le regard de l'autre et à aimer de nouveau après avoir été victime d'un viol sur le campus universitaire à l'âge de dix-neuf ans.

[27] Justine Lévy dans *Rien de grave* (éd. Stock, 2005) accuse Carla Bruni de lui avoir « piqué » son mari.

[28] Traduction : « Le domaine hybride de l'autofiction ».

[29] Traduction : « [Annie Ernaux] est l'une des premières écrivaines de la France contemporaine à avoir introduit [dans l'univers littéraire] une solide revendication de la sphère intime et personnelle ».

[30] Traduction : « La spécificité de l'autobiographie et de la fiction ».

étudiants et la culture (1964) et *La Reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement* (1970) que Pierre Bourdieu écrit en collaboration avec Jean-Claude Passeron. Pour Ernaux, ces deux lectures représentent le « déclencheur » (Charpentier, 2005a: 160) qui l'aideraient à comprendre, écrit Isabelle Charpentier, « la position qu'elle occupe dans le monde social, et plus précisément (…) l'ensemble des positions qu'elle y a successivement occupé, pour devenir 'l'ethnologue de soi-même' » (Ernaux, 1997: 40) (Charpentier, 2005b: 114) : « J'ai gardé longtemps les petites feuilles de notes que j'avais prises sur ces deux ouvrages, trois fois rien en fait, par rapport à l'impact assez extraordinaire et bouleversant que ces livres ont eu pour moi » (Charpentier, 2005a: 161).

À plusieurs occasions, Annie Ernaux a rendu hommage à la mémoire de Jean Genet, de qui elle s'est sentie toujours très proche par le fait d'avoir, comme lui, « conquis le savoir intellectuel par effraction » (Ernaux, 2003: 34), de s'être approprié la « langue de l'ennemi », celle des gens cultivés, pour écrire sur le monde dont elle est issue, celui du prolétariat : « En 1982, j'ai mené une réflexion difficile, qui a duré six mois environ, sur ma situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme disait Genet, dans la 'langue de l'ennemi', qui utilise le savoir-écrire 'volé' aux dominants » (*idem*: 33). En même temps, Annie Ernaux a tenu à souligner tout au long de son parcours, la dimension sociale de son travail, soutenant que sa vie personnelle, en tant que thème central de son écriture, l'intéresse uniquement dans la mesure où elle est connectée à celle des autres, où elle est un reflet de celle des autres :

> Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs. (Ernaux, 2003: 44s)

Cependant, bien que fidèle à ces convictions – que l'on retrouve aussi bien dans son œuvre que dans le péritexte éditorial – on pourrait affirmer qu'Annie Ernaux se trouve dans le groupe des « écrivains monstres de l'égo » auquel l'écrivain irlandais

John Banville[31] avoue appartenir. En effet, l'œuvre d'Annie Ernaux repose sur la « représentation de [sa] vie intime » (Vilain, 2005: 35), sur la réécriture – que Michèle Bacholle appelle *réorientation* (Bacholle, 2000: 67-70) – de quelques épisodes des quatre grandes étapes de son existence – enfance / jeunesse/ maturité / présent – où est constamment actualisé, comme le signale Siobhán McIlvanney, « an emphasis on gender and female sexuality » (McIlvanney, 2001: 49), et, tout particulièrement, « the stigma » (Buckeye, 1999: 175) des « barrières humiliantes de [sa] condition » (Ernaux, 1997: 49). La fracture sociale, la paradoxale appartenance à deux mondes, celui des « dominés » et celui des « dominants », génère chez Ernaux un état constant de *double bind*[32] qui se traduit par un tiraillement entre deux positions, des inquiétudes et des intérêts de différentes origines, qui est, en fin de compte, l'une des particularités des jeunes écrivains de cette décennie prodigieuse des années 80.

Aujourd'hui, plus de trente après, qu'en est-il de cette force *in*-tranquille des années 80? Ce qui est indéniable, – et nous reprenons ici à notre compte les propos que soutenait Jacques Lecarme en 2002 – c'est que « le terme d'autofiction, pendant vingt ans ponctuel, pointu et impopulaire, est devenu extensif, vague et séduisant chez les auteurs et chez les critiques. Cette évolution a été notée par Philippe Lejeune dans son entretien récent du *Magazine Littéraire* [de mai 2002] : autofiction désignerait tout l'intervalle, assez mal défini, entre roman et autobiographie, il en viendrait même à fournir un euphémisme séduisant au mot bien ingrat d'autobiographie, parce qu'il rajoute l'idée de création et d'imaginaire » (Lecarme, 2004: 18).

Aujourd'hui, l'autofiction continue à être bien présente, envahissant d'autres domaines de la création. Citons, par exemple Gilles Rochier, qui a remporté le Prix Révélation 2012 à Angoulême pour son album de BD *Ta mère la pute* (Éditions 6 pieds sous terre), une chronique sur son enfance et sa jeunesse dans une cité de la banlieue parisienne : « *Ta mère est une pute*, c'est une autofiction qui parle de l'enfance, du fait

[31] Voir l'article « Los escritores somos monstruos del ego, afirma John Banville», *El País*, 15/09/2006.

[32] L'hypothèse du *double bind* (trad. : « double lien » ou « double dépendance ») est développée à partir de 1956 par Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley et John Weakland dans une tentative de définition de la schizophrénie. Voir à ce sujet, Sluzki, Carlos & Ronald Ransom (eds.) *Double Bind : the Foundations of the Communicational Approach to the Family*, New-York, Grune & Stratton, 1976 [1960] et, en particulier, l'article « Toward a Theory of Schizophrenia », pp. 3-22.

de s'approcher de l'âge adulte, d'avoir des problèmes de grands » (Rochier, 2012: http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20120203.AFP6529/gilles-rochier-chroniqueur-de-la-banlieue-revelation-d-angouleme.html)[33]. Édouard Dutour signait en 2006 un article dans la revue *ELLE* intitulé « Ces écrivains voleurs de vie »[34], où il exposait de façon amusante les petits scandales ayant nourri des œuvres d'autofiction à la limite du moralement acceptable qui faisaient dériver l'auto-récit vers des confidences sur la vie de personnes appartenant au cercle intime de l'auteur. Cette tendance dans l'autofiction n'a cessé de croître. Citons, par exemple, pour son rapport à l'actualité médiatique, le livre de Tristane Banon, *Le Bal des hypocrites* (Éditions Au Diable Vauvert, 2011) où l'écrivaine et journaliste rapporte les circonstances qui l'ont menée à déposer une plainte contre *DSK*, Dominique Strauss-Kahn, pour agression sexuelle.

La publication de Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie : suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune* (Éditions de la Transparence, 2009) et de nombreux articles[35] critiques récents viennent prouver la sédimentation du terme autofiction, l'actualité du débat autour de la notion et la continuation de la production du genre qu'est venu reconfirmer et couronner en 2010 le dernier livre de Serge Doubrovsky, *Un homme de passage*[36], où l'*inventeur* de l'autofiction, âgé de plus de quatre-vingts ans, revient sur sa vie intime, sur son passé aux États-Unis, sur son obsession pour l'écriture de soi, et nous livre finalement une nouvelle définition de l'autofiction : « scénarisation romanesque de sa propre vie ».

Malgré leur caractère éphémère, les productions autofictionnelles auraient-elles une chance de survivre? Sans nul doute oui. C'est l'avis exprimé récemment par l'écrivain espagnol Antonio Muñoz Molina pour qui tous les menus écrits sont

---

[33] *Cf.* « Gilles Rochier, chroniqueur de la banlieue, révélation d'Angoulême », *Le Nouvel Observateur*, 03/02/2012.
[34] *ELLE*, 22/05/2006.
[35] Pour ne citer que des articles parus dans *Le Magazine Littéraire* : Bernart Comment, « De la pensée comme autofiction » (*Le Magazine Littéraire – Dossier*, nº 482, 01/2009) ; Aliette Armel, « Au feu de l'autofiction » (*Le Magazine Littéraire – Le Cahier critique*, nº 490, 10/2009) ; Nelly Kaprièlian, « Sans mentir » (*Le Magazine Littéraire – Dossier*, nº 500, 09/2010) ; Victor Pouchet, « *L'Art du contresens* de Vincent Eggericx » (*Le Magazine Littéraire* nº 201011, 11/2010) ; Vincent Colonna, « *Un homme de passage* de Serge Doubrovsky » (*Le Magazine Littéraire* nº 201104, 04/2011).
[36] Serge Doubrovsky, *Un homme de passage*, Paris, Grasset, 2010.

finalement utiles à la confection de portraits complets d’individus plus ou moins célèbres, utiles à un genre qui, lui, n’a rien perdu de sa solidité même s’il court le risque de sombrer parfois dans l’autofiction – dans le sens de fiction de l’autre, quand le livre n’a pas été écrit par le sujet lui-même : la biographie[37].

Bibliographie :

AUTOPACTE <URL: http://worldserver.oleane.com/autopact> [consulté le 10/II/2012]

AUTHIER, Christian (2002). *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris: Bartillat.

BACHOLLE, Michèle S. (2000). *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

BAUDRILLARD, Jean (1996). *La Société de consommation*, Paris: Gallimard, coll. « Folio ».

BAWIN-LEGROS, Bernadette & STASSEN, Jean-François (1996). *Sociologie de la famille : le lien familial sous questions*, Paris: De Boeck Université.

BERTON, Benjamin (2002). « Des plans sur la comète : Panorama prospectif du roman français moderne », *La Nouvelle Revue Française*, nº 561, pp. 160-168.

BLANCKEMAN, Bruno, DAMBRE, Marc & MURA-BRUNEL, Aline (2004). *Le Roman français au tournant du XXIème siècle* [Actes du colloque « Vers une cartographie du roman français depuis 1980 », Paris: Université de Paris Sorbonne, 23-25 mai 2002, organisé par le CERACC]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

BRAMI, Joseph, COTTENET-HAGE, Madeleine & VERDAGUER, Pierre (1994). *Regards sur la France des années 80: le roman*, Stanford: ANMA LIBRI.

[37] « Inevitablemente, a lo largo de los años unas biografías se van alimentando de las que las han precedido, las que estuvieron más cerca al tiempo vivido y a los testimonios de los coetáneos, a los materiales frágiles que se dispersan o se destruyen. La tierra fértil sobre la que se sustenta una tradición biográfica son las cartas, los recuerdos orales, los diarios, todo lo que es cotidiano y desaparece, lo que difícilmente se preserva si no hay una cierta actitud de civilizada consideración hacia el pasado, por no hablar de un discurrir público sin muchas calamidades ni sobresaltos. » (Antonio Muñoz Molina, *El País*, 07/04/2012) http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/04/actualidad/1333535500_395133.html. Traduction : « Tout au long des années, et de façon inévitable, les biographies de nourrissent de celles qui les ont précédées, qui ont été plus proches du temps vécu et des témoignages laissés par les contemporains, plus proches des matériaux fragiles qui se dispersent ou se détruisent. La terre fertile sur laquelle s’appuie une tradition biographique, sont les lettres, les souvenirs transmis oralement, les journaux intimes, tout ce qui est quotidien et disparaît et se préserve difficilement à moins qu’il n’y ait une certaine attitude de respect civilisé envers le passé, ou encore une vie publique sans trop de malaises ni de soubresauts .»

BUCKEYE, Robert (1999). « Review of *Shame*, by Annie Ernaux », *Review of Contemporary Fiction* 19, nº 1, pp. 175-176.

CAMUS, Renaud (1982). *Tricks*, Paris: Persona.

CHARPENTIER, Isabelle (2005a). « La littérature est une arme de combat… Entretien avec Annie Ernaux », *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Gérard Mauger (dir), Broissieux: Éditions du Croquant, pp. 159-175.

CHARPENTIER, Isabelle (2005b). « Produire une 'littérature d'effraction' pour 'faire exploser le refoulé social' – Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux », *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Collomb, Michel (dir). Montpellier, Centre d'Études du XXème siècle, Université Paul Valéry-Montpellier III, pp. 111-131.

CONTAT, Michel (2003). « L'autofiction, un genre litigieux », *Le Monde* (05/04/2003), p. 29.

DARRIEUSSECQ, Marie (1996). « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, nº 107, pp. 369-380.

DEBORD, Guy (1992 [1988]). *Commentaires sur la société du spectacle, suivi de Préface à la quatrième édition italienne de La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard.

ERNAUX, Annie & JEANNET, Frédéric-Yves (2003). *L'Écriture comme un couteau*, Paris: Stock.

ERNAUX, Annie (1999 [1997]). *La Honte*, Paris: Gallimard, coll. « Folio ».

ERNAUX, Annie (2001). *Se perdre*, Paris: Gallimard, coll. « Blanche ».

FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité 3*, Paris: Gallimard.

FOUCAULT, Michel (2001). *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris: Seuil/Gallimard.

GASPARINI, Philippe (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris: Seuil, coll. « Poétique ».

GAZIER, Michel (1984). « Entretien avec Antoine Gallimard », *Télérama* (21/03/1984), s/p.

GOFFMAN, Erving (1979 [1971]). *Relaciones en público. Microestudios de Orden Público*, Madrid: Alianza Editorial, trad. esp.

LECARME, Jacques (2004). « Origines et évolution de la notion d'autofiction », *Le Roman français au tournant du XXIe siècle* [Actes du colloque «Vers une cartographie du roman français depuis 1980 », Paris, Université de Paris Sorbonne, 23-25 mai 2002, organisé par le CERACC]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 13-23.

LECARME, Jacques (1993). « L'Autofiction: un mauvais genre? », *Autofictions & Cie* (Actes du colloque de Nanterre, 1992), *RITM*, nº 6, pp. 227-249.

LEJEUNE, Philippe (2007). «Le journal comme antifiction», *Poétique*, nº 149, pp. 3-14.

LIPOVETSKY, Gilles (1987). *L’Empire de l’éphémère. La Mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

McILVANNEY, Siobhán (2001). *Annie Ernaux : The Return to Origins*, Liverpool: Liverpool University Press.

MOTTE, Warren (1999). « Annie Ernaux’s Understatement », *Small words : Minimalism in the French Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 54-69.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2012). « Toda la vida », *El Pais* (07/04/2012), <URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/04/actualidad/1333535500_395133.html> [consulté le 07/IV/2012].

RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, coll. « L’Ordre philosophique ».

ROUSSET, Marion (2005). « Autofiction : confessions d’enfants du siècle – Annie Ernaux : Saisir ce qui passe à travers moi» (Entretien avec Annie Ernaux), *Regards*, <URL: http://www.regards.fr/culture/annie-ernaux-saisir-ce-qui-passe-a> [consulté le 2/II/2012].

SCHMITT, Arnaud (2000). « La perspective de l’autonarration », *Poétique*, nº 149, pp. 15-27.

THUMEREL, Fabrice (2004). *Annie Ernaux : une œuvre de l’entre-deux*, Arras: Artois Presses Université.

VILAIN, Philippe (2005). *Défense de Narcisse*, Paris: Grasset.

ZHAO, Jia – L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly
Intercâmbio, 2ª série, vol. 6, 2013, pp. 158-175

L'IRONIE DANS LE ROMAN FRANÇAIS DEPUIS 1980 : ECHENOZ, CHEVILLARD, TOUSSAINT, GAILLY[1]

ZHAO Jia
Université du Zhejiang
zhaojia@hotmail.fr

Résumé : L'ironie est de retour. Elle est souvent qualifiée d'*ironie postmoderne* du fait de ses liens avec l'ensemble des symptômes culturels de la société postmoderne. Les romanciers les plus représentatifs de ce courant sont Jean Echenoz, Eric Chevillard, Jean-Philippe Toussaint et Christian Gailly. Nous essaierons d'éclairer dans la présente étude quelques caractéristiques de l'ironie commune à ces quatre écrivains.

Mots-clés : ironie – impassible – ludique **-** désenchantement rieur – autoréflexion.

Abstract : Often qualified as postmodern, irony is back in contempory French literature. This paper caracterises it in Jean Echenoz, Eric Chevillard, Jean-Philippe Toussaint and Christian Gailly's works.

Keywords : irony – impassive – playful **-** joyful disenchantment – self-reflexion.

[1] La publication de ce texte est soutenue par « the Fundamental Research Funds for the Central Universities ».

Le retour de l'ironie

L'ironie est de retour. Nous assistons aujourd'hui à une production abondante d'œuvres littéraires et artistiques qui sont caractérisées par une « légèreté méditative ». Cette vogue d'ironie qui a fait son entrée en France à la fin des années 1970 et au début des années 1980, a une extension considérable : non seulement elle dépasse largement les domaines de la représentation et s'étend aux discours de divers ordres de la vie sociale, mais elle ne se limite plus à une seule aire culturelle pour devenir un phénomène partagé par différentes cultures avec des dates d'apparition différentes et des formes variables. Cette ironie est souvent qualifiée d'*ironie postmoderne* du fait de ses liens avec l'ensemble des symptômes culturels de la société postmoderne.

L'ironie postmoderne s'est affirmée dans la création littéraire hexagonale après l'expérimentation d'un certain formalisme littéraire incarné par le Nouveau Roman et avec l'ascension d'une nouvelle génération d'écrivains des Editions de Minuit que la critique a regroupés sous l'étiquette d'« impassible». Les romanciers les plus représentatifs de ce courant sont Jean Echenoz, Eric Chevillard, Jean-Philippe Toussaint et Christian Gailly. Ces quatre écrivains, par la qualité de leur travail, leur sens d'observation de la vie contemporaine, la rénovation des techniques narratives et l'invention des expressions langagières singulières, sont représentatifs des romanciers de «fictions joueuses »[2]. Ce qui relie ces écrivains, outre des thématiques communes, c'est l'esprit ironique qui imprègne la majorité de leur production littéraire. Ils n'hésitent d'ailleurs pas à souligner leur affinité pour l'ironie qu'ils remplacent parfois par le mot humour.

Pour Jean-Philippe Toussaint, l'ironie (ou l'humour) qu'il a mise en avant dans ses

[2] Le terme est de Bruno Blanckeman.

premiers romans était la priorité dans sa création romanesque : « (…) j'essayais de traiter sur le mode de l'humour en proposant une vision du monde. L'humour, à ce moment-là, était une priorité. C'était même un critère esthétique pour juger de la réussite d'une page »[3].

Pour Jean Echenoz, l'ironie est la distance que l'écrivain met entre l'histoire et la représentation. Elle garantit l'efficacité de l'écriture : « (…) il y a la dimension ironique, dont je ne peux pas me passer. A un moment, l'efficacité du récit me paraît bizarrement plus satisfaisante si elle passe par une espèce de couche d'air, qui relève à la fois de la mise à distance et du sourire. C'est aussi une tendance naturelle à souhaiter échapper au pathos »[4].

De même que pour Echenoz, l'ironie (ou l'humour) pour Chevillard est un moyen de garder une distance par rapport à la Littérature. Elle devient la condition même d'une littérature sans pathos : « L'humour est une condition de ma littérature. J'ai essayé d'écrire un livre en m'en abstenant, si vous aviez vu la pauvre chose, il n'y avait pas d'humour, ça c'était réussi, mais pas de littérature non plus, par voie de conséquence. Et pourtant, paradoxalement, l'humour me permet aussi de tenir la littérature à distance, le monument Littérature »[5].

Quant à Gailly, il « préfère le terme d'ironie [au terme d'humour] car il convient mieux au ton de [ses] romans. »[6]. L'ironie protège contre les émotions, comme Gailly

---

3 « Ecrire, c'est fuir », conversation à Canton entre Cheng Dong et Jean-Philippe Toussaint, les 30 et 31 mars, 2009, dans *Fuir*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « double », 2005 pour la première édition, 2009 pour la présente édition, p. 183.

4 « La réalité en fait trop, il faut la calmer », entretien avec Echenoz, propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, apparut dans *Libération*, le 16 septembre 1999.

5 «Douze questions à Eric Chevillard», entretien avec Chevillard, propos recueillis par Florine Lepâtre, sur le site Inventaire-Invention, le 21 novembre 2006.
http://www.eric-chevillard.net/e_inventaireinvention.php

6 « Qu'est-ce écrire ? Comment écrire ? », entretien avec Christian Gailly, propos recueillis par Christiane Jérusalem et Elisa Bricco, dans *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, sous la direction

l'exprime lui-même : « L'ironie permet de s'échapper quand l'émotion est un peu trop envahissante »[7].

L'ironie est constitutive des œuvres des quatre écrivains étudiés. Néanmoins, chacun a une tonalité particulière. Chez Toussaint, l'ironie est légère, insouciante, détachée, étroitement liée au monde du quotidien où le trivial, l'insignifiant et l'oisif prédominent. Cette ironie est opposée dans son œuvre à deux autres tonalités : l'une est grave, angoissante, passionnée et l'autre est fluide, calme, méditative. La « gravité insouciante » résume avec justesse l'ironie de Toussaint. Chez Echenoz, l'ironie relève plus d'une stratégie narrative que d'un épanchement émotionnel. La tonalité de son ironie est plutôt ludique, hédoniste et sympathique, elle est rarement moqueuse. Cette ironie, comme nous l'avons montré plus haut, ne résulte pas de la distance critique que prend l'auteur vis-à-vis de ses personnages, elle provient davantage de la position d'un narrateur impassible qui joue avec la narration. L'ironie de Chevillard est plus marquée, plus satirique, plus mordante, plus proche du rire que d'un sourire léger. Le choix d'une telle tonalité n'est pas difficile à comprendre car l'ironie se présente pour Chevillard comme une arme efficace pour déchirer les apparences trompeuses du monde : l'apparence d'un langage usuel, l'apparence d'une civilisation décadente, l'apparence des individus flottants, etc. Ainsi son ironie est une grande force et ébranle avec violence le monde dans ses vieilles assises. Quant à Gailly, dans ses œuvres, l'ironie est la position désinvolte et distanciée d'un être humain en proie à la suffocation émotionnelle et l'angoisse de ne pouvoir trouver une identité constante. L'ironie s'offre comme le mécanisme protecteur de l'homme perdu dans sa recherche de soi-même.

L'impassible, le ludique et le minimaliste

Chez ces écrivains, l'ironie est utilisée comme un moyen de mise à distance de

---

d'Elisa Bricco et Christine Jérusalem, Sainte-Etienne, Publications de l'Université de Sainte-Etienne, 2007, p. 170-177.

[7] *ibidem.*

l'écriture, elle devient même un principe littéraire mis en application dans une écriture qui se veut « impassible ». En effet, chez les écrivains étudiés, il existe une forte tendance à retenir le *pathos* dans la narration, cela tient à deux raisons. Premièrement, le caractère du sujet contemporain ainsi que sa relation avec le monde extérieur ont changé. Le monde ne se présente plus comme une totalité intelligible aux yeux des individus, en même temps, la notion de sujet, modelée par la fragmentation du monde, éclate sous la pression de l'incertitude et l'hétérogénéité. Echenoz brosse des portraits d'individus déphasés, fous, nerveux qui se laissent aller à la dérive sans chercher à comprendre la raison de leurs actes ni comment ils sont devenus ce qu'ils sont. Chez Toussaint, les personnages se retirent volontairement de la vie publique pour se réfugier dans le domaine privé et leur vie intérieure. L'antipathie et le désintérêt envers le monde extérieur caractérisent ses personnages. L'œuvre de Chevillard présente des figures humaines aux contours flous, fantastiques, qui sortent quasiment du cadre réaliste. La représentation de ces individus contemporains déséquilibrés, antipathiques et farfelus favorise une écriture impassible. Sur ce plan, l'œuvre de Gailly fait figure d'exception, car ses personnages sont en quête d'émotion, mais l'auto-ironie est omniprésente chez ces mêmes personnages qui prennent plaisir à se moquer de leur passion.

Deuxièmement, la position qu'adopte l'auteur vis-à-vis de ses personnages ainsi que son écriture a changé. L'auteur s'abstient d'émettre des jugements sur les personnages qu'il se contente de décrire avec une distance légèrement moqueuse. Cette absence de jugement tient sans doute à sa propre position dans le monde. A la fois distancié et participant, l'auteur n'est pas si différent de cette foule d'individus qu'il décrit. Lui-même étant un individu incertain devant un monde incertain, l'auteur se garde bien d'émettre des jugements catégoriques sur ses contemporains. « Dans la lignée des romans de l'après-Seconde Guerre mondiale, [les écrivains « impassibles » poursuivent] cette recherche d'un récit neutre qui décrirait le monde comme si l'homme, menacé,

n'en élaborait plus de supports intellectuels, le percevait en amont de toute impression culturelle, par un acte de conscience vierge, et s'éprouvait alors comme pure présence, dessaisi de ses pouvoirs d'articulation mentale. » (Blanckeman, 2002: 66s). Cette génération d'écrivains commence à écrire au moment où le trauma de la guerre laisse peu à peu place à l'euphorie et au désarroi de la montée de l'individualisme. La position de désillusion, voire de dénonciation chez leurs prédécesseurs est substituée par un sentiment ambivalent envers la société contemporaine. L'« amour détaché » est peut-être le terme adéquat pour définir la position des écrivains « impassibles ».

Or, l'impassibilité n'est pas synonyme d'insensibilité, comme l'exprime clairement Jérôme Lindon à propos de l'étiquette qu'il donne à cette génération d'écrivains des Editions de Minuit : « Ça n'a pas l'équivalent d'insensible qui n'éprouve rien ; cela signifie précisément le contraire : qu'on ne trahit pas ses émotions. » (Bertho, 1994: 16-25). Si l'on retient ses émotions, cela ne veut pas dire que les émotions n'existent pas, simplement qu'elles changent de localisation. Au lieu d'être une caractéristique du personnage et du narrateur, l'émotion se déplace vers l'organisation du récit, particulièrement vers une certaine tendance au renouveau du romanesque. En effet, le refus du pathos chez les écrivains étudiés est inséparable d'un certain ludisme intégré dans le renouveau du romanesque. « Raconter une histoire, composer cette histoire en intrigue, ramifier cette intrigue en séquences inventives, telles seraient les trois opérations romanesques assurant ce que A. Kibedi Varga appelle une 'renarrativisation' du texte, c'est-à-dire l'effort de construire de nouveau des récits » (Blanckeman, 2000: 15). Néanmoins, comme le montrent beaucoup de critiques, cette « renarrativisation » n'est pas un simple retour au récit classique tant discrédité par le Nouveau Roman, elle associe l'héritage loin du romanesque avec la conscience des expérimentations de la génération antérieure. Le nouveau romanesque est réalisé avec une insistance constante sur, d'une part, la reprise des codes génériques du romanesque classique, et d'autre part, sur l'auto-exposition de l'instance créatrice.

La mobilisation d'un grand nombre de péripéties et de personnages chez Echenoz renoue des liens avec la tradition romanesque, mais de façon détournée et caricaturée. La reprise des « lieux communs » du romanesque est également prégnante chez Gailly, la passion et l'aventure sont au rendez-vous dans ses romans. Le romanesque chez Chevillard et Toussaint est différent : le romanesque de Chevillard est un « romanesque des mots », tandis que celui de Toussaint est un « romanesque du quotidien ». Chez ces quatre écrivains, l'ironie est la garantie de la reprise du romanesque ; elle procure d'un côté le rire et le plaisir à la narration, et de l'autre la distance voire même la subversion des topos romanesques. La reprise du romanesque chez ces quatre écrivains des Editions de Minuit reflète la même attitude ambivalente vis-à-vis de la société contemporaine, cette fois-ci envers l'héritage littéraire. Ils ne se prennent pas de haut en discréditant la tradition littéraire ainsi que le font les romanciers du Nouveau Roman ; ils ne visent pas non plus à restaurer la tradition en épousant corps et âme ce que leurs prédécesseurs ont remis en cause. L'ironie est cette suspicion joviale qui fait à la fois rapprocher et éloigner.

L'expression « écrivains minimalistes » à laquelle certains critiques ont recours pour qualifier les écrivains qui nous intéressent semble recouvrir le terme d'« impassible » et celui de « roman ludique » ou de « fictions joueuses ». Le terme « minimaliste » renvoie à une esthétique qui valorise à la fois la retenue des émotions et l'épuration de l'écriture romanesque. « L'écriture minimaliste restitue la mesure du dénuement et limite les ordres du divertissement », dit Blanckeman (*idem*: 66). La floraison des péripéties romanesques chez Echenoz, la jonglerie verbale chez Chevillard, et la tendance à l'explosion émotionnelle chez Gailly ou Toussaint sont encadrées dans une organisation narrative qui limite le récit à quelques « combinaisons d'unités formelles. » (*idem*: 65).

L’héritage spirituel de Beckett

La vision du monde correspondant à l’ironie postmoderne peut être définie comme le « désenchantement rieur ». Cette combinaison de l’angoisse et du rire ne peut s’exprimer qu’à travers une écriture distanciée. Malgré le ludisme caractéristique de leur création, les quatre écrivains étudiés sont tous sous l’influence spirituelle de Beckett. « Beckett, lui, a été une sorte de sauf-conduit »[8], déclare Gailly. Il en est de même pour Toussaint, « l’influence de Beckett a été très pesante » et il a dû « faire des efforts pour [s]’éloigner »[9]. Parmi ces quatre écrivains des Editions de Minuit, c’est sans doute Chevillard qui se rapproche le plus de Beckett par son écriture mélangeant l’absurde et l’ironie. « Le rire de Beckett, justement, est une arme », déclare Chevillard en se référant à sa parenté avec Beckett, « un rire de connivence qui soudainement devient un rire féroce, implacable, si bien que le lecteur ou le spectateur, entraîné par son rire, se retrouve à devoir affronter l'horreur du néant dévoilé par Beckett. Et peut-être qu'il y a chez moi quelques éclats de ce rire-là. À mes yeux, le rire, c'est l'intelligence des situations : une manière de voir le néant derrière ce qui nous accable, si bien qu'il n'y a plus qu'à en rire »[10]. Le rire de Beckett est inséparable du néant qu’il constate et de l’absurde qu’il construit par la suite. L’ironie est un esprit régnant qui émane de toute l’œuvre de Beckett, elle se manifeste à différents plans.

En premier lieu, l’ironie beckettienne réside dans la dislocation de l’espace-temps. Chez Beckett, le temps perd sa dimension linéaire qui suppose l’idée de l’avancement ou de la progression. Le passé et le futur se nivellent en un temps unique qui est l’éternel présent. Le présent est immobile, enlisé dans une répétition insignifiante. La condensation du temps linéaire en un point et l’étirement du présent en une éternité routinière, tel est le double effet paradoxal du temps chez Beckett. Parallèlement à la

---

8 « Qu’est-ce écrire ? Comment écrire ? », *op. cit.*, p. 174.

9 Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », propos recueillis par Michèle Ammouche-Krémers, dans *Jeunes Auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Krémers & Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, p. 27-36, pour la présente citation, p. 30.

10 «Douze questions à Eric Chevillard», *op. cit.*

dislocation du temps, l'espace a connu sa métamorphose : il se décentre. L'homme jadis au centre de l'espace comme pourvoyeur de sens perd tout à coup sa place centrale, il n'est plus celui qui donne le sens, mais plutôt celui qui subit le non-sens. L'espace décentré où le devant et le derrière perdent leur sens rejoint le temps dénivelé pour créer un univers où les repères habituels de l'espace-temps n'ont plus de sens.

En second lieu, l'ironie se trouve dans l'invalidation de la notion du sujet. Les personnages beckettiens sont présentés comme des morts-vivants qui se baladent dans un monde disloqué. Le mouvement corporel devient robotique et le langage verbal éclaté. L'homme ne se présente plus comme une unité signifiante dont chaque geste, chaque parole porte un sens, mais comme un assemblage machinal dont les pièces sont isolées les unes des autres. Les personnages se livrent à des logorrhées entières et à des tics corporels ; la parole et le mouvement du corps, en affichant leur côté vain et ridicule, provoquent irrésistiblement le rire. Le sujet qui suppose une combinaison d'un esprit et d'un corps disparaît pour céder à l'image du cadavre parlant dont l'esprit est absent et à travers lequel les identités vides sont interchangeables.

En dernier lieu, l'ironie est l'absence totale d'un centre ou d'une origine de sens. La dislocation de l'espace-temps et l'invalidation de la notion de sujet ne sont que les conséquences de cette absence. L'univers aveugle se tourne en son propre nom sans se référer à une quelconque lumière qui lui projette un sens. Dans le cas de Beckett, il serait plus juste de parler de la perte de sens que de son absence. Le présent est dépeint comme la fin du monde qui n'en finit pas ; les personnages sont parfois sujets aux réminiscences de la période d'avant la fin du monde où l'on pressent l'imminence de la fin et où déplorer la fin est possible parce que les dernières traces de la vieille métaphysique sont encore visibles. L'absurde est la situation présente où l'origine du sens étant perdue de vue, le seul repère existant est ce monde abandonné tournant en rond.

En un sens, l'ironie de Beckett peut être interprétée de deux manières selon le point de départ où l'on se situe : lorsque les personnages ont des réminiscences de la période de la prédiction de la fin, l'ironie, se référant à la lumière du sens, est cette conscience lucide qui constate le chaos en planant au-dessus du monde ; lorsque les personnages s'enlisent dans le présent éternel, sont coupés du souvenir de l'origine et incapables de se projeter dans l'avenir, l'ironie est la négation totale d'un quelconque salut du non-sens. Le rire du néant, dirait-on. Du sens au non-sens, du non-sens au sens, l'homme glisse constamment d'un pôle à un autre, le sens et le non-sens sont l'envers et le revers de l'existence qui se fond dans une ambigüité intrinsèque. La force de l'ironie beckettienne réside justement dans les contradictions des choses humaines, la lumière et le néant tantôt se distinguent, tantôt se valent, tantôt se confondent.

L'ironie de la jeune génération d'écrivains des Editions de Minuit hérite de l'ironie beckettienne cette vision du « désenchantement rieur ». La perte des repères spatio-temporels, l'incertitude et la flottaison du sujet, l'insignifiance de la parole et de l'action : nous sommes bel et bien dans un univers fictif post-beckettien. Ce qui est différent par rapport à Beckett, c'est que d'une part le « désenchantement » de Beckett, cette angoisse devant la question métaphysique, cette ambigüité intrinsèque du sens et du non-sens font place soit au détournement de la question de l'origine comme chez Echenoz et chez Gailly, soit à la raillerie cinglante chez Chevillard, ou même à l'évocation d'une métaphysique déformée chez Toussaint. D'autre part, le « rire » de Beckett, teinté d'un goût amer sur fond de l'absurde, se transforme en un rire distancié mais jovial chez la jeune génération d'écrivains.

En effet, chez Echenoz et Gailly, l'angoisse provoquée par le tourment métaphysique est substituée par une anxiété plus personnelle, plus localisée, davantage centrée sur l'aspect psychique et social. L'absence de sens au niveau existentiel se

manifeste par le biais de la névrose de la foule. La question de la métaphysique existe sans doute chez ces deux écrivains, mais elle est évoquée de manière allusive par la description d'un monde étrange qui dégringole. Chez Toussaint, au lieu d'être absente, la métaphysique s'avère omniprésente. D'énormes efforts sont mobilisés pour atteindre l'idéal d'apaisement du corps et de l'esprit dans une « métaphysique de papier » qui mélange la sagesse orientale et la métaphysique occidentale. La métaphysique est représentée chez lui comme une philosophie de consommation. « On retrouve ici, curieusement, une attitude qui rejoint celle des derniers grands modernistes, comme Beckett. Mais là où le mot métaphysique pourrait avoir des connotations graves, tout est mis ici en œuvre par l'auteur pour éviter ce ton ; les leçons de Toussaint récusent résolument la profondeur. » (Bertho, 1994: 21). Chez Chevillard, la question de l'origine et la possibilité d'un monde meilleur sont présentes, mais le projet de remonter à une origine porteuse de sens est toujours voué à l'échec, soit l'existence de l'origine est suspectée, soit les efforts humains, pour y parvenir, sont ridiculisés. En un mot, la différence entre l'essence et les apparences ne tourmente plus autant Chevillard que Beckett. Si l'être n'existe pas, ce n'est pas une raison pour se lamenter, on joue entre les apparences. Si le sens est absent, il n'y a pas lieu d'être angoissé, le langage est désormais un prétexte pour s'amuser. Le fiasco universel chez Beckett devient une source de jeu pour Chevillard ainsi que pour d'autres. Ce que dit Tanguy Viel à propos de l'indécision chez Echenoz vaut également pour les trois autres écrivains :

> Ce qu'il y avait alors de rassurant chez Beckett comme dans toute l'ère du soupçon, c'est qu'il y avait encore une métaphysique, soit-elle celle de l'échec, du ratage et précisément de l'indécision auquel le texte donnait un corps, une profondeur, à force de travailler le vide et dans le vide. (…) Mais le problème c'est que chez Echenoz, cette indécision ne se marque jamais comme telle : il n'y a pas de dramatisation de l'indécision dans ce qu'on pourrait appeler *une poétique de l'impossible* (Viel, 2005: 255-265).

Au lieu d'engendrer un style disloqué, éparpillé, à la fois loquace et réticent, le « désenchantement rieur » d'aujourd'hui déplace la tension entre les mots et le sens vers la tension interne du langage. Si l'éclatement de la totalité devient une réalité entérinée, la postmodernité ne cherche plus à retrouver l'unité par la puissance de la logique ni à construire une nouvelle totalité par le cheminement infini de la subjectivité, elle accueille à bras ouverts l'éclatement en le poussant à l'extrême. Nous sommes face à une nouvelle ironie qui se présente à la fois comme héritière et rénovatrice de l'ironie beckettienne. Alan Wilde lui donne la qualifie d'« ironie suspensive » qui accepte le chaos sans se préoccuper vraiment de la question de l'unité[11].

L'autoréflexion du texte

L'ironie dans le champ de la poétique contemporaine englobe, par voie d'extension, presque tous les procédés littéraires dits « autoréflexifs ». Le discours idéal pour la postmodernité est le jeu du langage qui retarde l'avènement du sens. L'indécidabilité, l'ambigüité, la polysémie, le paradoxe sont autant de qualités recherchées. On a tendance à avoir recours au mot ironie pour décrire le questionnement du langage sur le langage, et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, l'ironie, caractérisée par le rapport contradictoire entre les mots et les choses, attire l'attention sur l'adéquation de l'expression par rapport à la réalité. Deuxièmement, l'ironie en tant que cas de figure prête facilement aux diverses interprétations. La double entente de l'ironie peut être saisie ou ne pas être saisie, ou encore être mal saisie. L'instabilité du décodage de l'ironie fait de celle-ci une communication à haut risque. C'est sans doute l'ambigüité du discours ironique qui rapproche l'ironie de l'indécidabilité des discours littéraires

[11] « suspensive irony (which I connect with postmodernism), with its yet more radical vision of multiplicity, randomness, contingence, and even absurdity, abandons the quest for paradise altogether- the world in all its disorder is simply (or not so simply) accepted. […] ambiguity and paradox give way to quandary, to a low-keyed engagement with a world of perplexities and uncertainties […] », Alan Wilde, dans *Horizon of assent, modernism, postmodernism, and the ironic imagination*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981, p. 10.

postmoderne. Finalement, l’importance accordée au décodeur de l’ironie consacre cette dernière comme le prototype du discours idéal à l’époque contemporaine. En effet, aujourd’hui, la signification d’un texte littéraire est conçue plutôt comme un « effet de lecture » déconcertant que comme énonciation auctoriale. De ce point de vue, Echenoz, Toussaint, Chevillard et Gailly sont ironiques dans la mesure où leur questionnement sur le monde passe par le jeu du langage. Leurs textes se veulent volontairement autoréflexifs, se référant à la fois au processus de l’écriture et à l’instance créatrice. Les procédés autoréflexifs sont abondants, nous nous en limitons à trois.

Le premier procédé de l’autoréflexion, celui qui se réfère explicitement au processus de création, est le métadiscours du romancier. Les commentaires sur le récit en cours sont ironiques dans la mesure où ils se retournent contre le récit en rompant l’illusion réaliste par l’intrusion de la voix du narrateur. L’ironie réside dans l’intention du narrateur de dévoiler ou au contraire de mystifier la nature fictive du récit, ou dans sa mise en scène du processus de création jalonné par les incertitudes et les échecs. L’ironie dans ce contexte est la capacité de l’art de réfléchir sur lui-même et ainsi de parvenir à la conscience critique primordiale pour un art qui refuse de se figer. « L’ironie, c’est l’accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction au-delà de son ambition de réalisme. » (Schoentjes, 2001: 109). L’ironie met de la distance entre d’un côté l’auteur et sa création, et de l’autre la création et la réalité, elle met en garde l’auteur et le lecteur contre l’illusion imitative qui hante tant la conscience de l’art dans la tradition occidentale.

Le récit spéculaire participe à la grande tendance de l’autoréflexion du langage en général. Certes, la métafiction n’est pas une invention de notre époque, mais le caractère postmoderne de ce phénomène réside dans le geste de pousser l’autoréflexion de l’art jusqu’à l’extrême. La littérature métafictionnelle d’aujourd’hui est « une littérature de l’extrême, une fiction qui met en place une stratégie de l’épuisement en ce qu’elle vise à

repousser les limites de la signification par le recours à la saturation » (Ryan-Sautour, 2002: 141-160). La métafiction, lorsqu'elle est associée à l'ironie, adopte une dimension critique plutôt que narcissique. Chez Echenoz, Gailly, Toussaint et Chevillard, la fonction critique de la métafiction est mise en avant. Les écrivains tendent à insérer dans leur récit une voix auctoriale ironique, ou même un porte-parole mis en scène pour émettre des remarques explicites ou implicites sur le récit ou l'écrivain. En mettant en évidence la limite du langage, ces auteurs soulignent la relation problématique qui existe entre la représentation et la réalité, l'écriture et l'auteur. Par une manipulation de procédés fictionnels ils révèlent comme illusoires la transparence ou la perfection de tous les modes de représentation. L'ironie est précisément cette conscience lucide qui sait se tenir à l'écart de l'illusion.

Le second procédé de l'autoréflexion est implicite dans le texte, il s'agit d'une mise en récit du cheminement d'une écriture particulière, autrement dit, l'écriture est allégorisée par une histoire anthropomorphe ou zoomorphe. L'aventure de l'écriture se lit en filigrane à travers l'aventure du personnage. Le récit tend un miroir secret à son propre mécanisme que le lecteur peut déceler par delà l'histoire apparente. Les écritures des quatre écrivains des Editions de Minuit peuvent être communément caractérisées comme écritures ironiques : l'écriture-simulacre et l'écriture différée chez Echenoz, l'écriture hésitante chez Toussaint, l'écriture-énigme chez Gailly, l'écriture sans objet chez Chevillard. Sans exception, ces auteurs adoptent la forme de l'énigme qui tend un miroir au fonctionnement du texte. La production de sens dans le texte devient elle-même une énigme, c'est la mise en marche de l'ironie dans la littérature.

L'écriture-simulacre chez Echenoz rassemble un grand nombre d'éléments hétéroclites pour produire un effet loufoque. Il est vain de vouloir sonder la profondeur d'une telle écriture, il n'y a pas de sens caché à chercher derrière le texte. La combinaison insolite des mots ainsi que l'effet loufoque qu'elle crée est l'essence même

d'un tel texte. Dans l'écriture différée, le sens est sans cesse différé jusqu'à l'infini. Une question en appelle une autre ; une interprétation en appelle une autre… Plus le lecteur avance dans sa recherche du sens, plus il s'enfonce dans la perplexité devant un labyrinthe de sens.

Chevillard tend à présenter dans son œuvre des personnages ou des animaux fantastiques, aux contours flous, et dont la nature est difficile à déterminer. Ils parcourent toute une série d'aventures qui ne sont au fond que des aventures de l'écriture, une écriture sans objet et sans origine. Le mouvement du texte chevillardien peut être qualifié d'« ironique » car le texte résiste à la tentation d'un sens figé et se détruit à mesure qu'il se construit.

Toussaint met en récit, quant à lui, la façon dont l'écrivain s'approprie la réalité. La réalité perçue peut se présenter comme une contre-puissance à la subjectivité déformante de l'écrivain. L'ironie réside dans le contre coup qu'envoie la réalité à la volonté de l'écrivain, une sorte de raillerie légère avec laquelle l'objet prend la revanche du sujet.

Chez Gailly, le récit est générateur d'énigmes et les énigmes sont génératrices du récit. L'écriture de Gailly est une écriture qui sauve dans la mesure où écrire, c'est enquêter sur soi-même. Les énigmes qui ne cessent de se produire dans le récit sont autant de questions que l'écrivain se pose à lui-même. Les fictions ne sont pas la parole directe de la vérité, elles sont comme des périphrases qui tournent autour de la vérité en y faisant allusion.

L'ironie dans ce contexte devient un terme générique qui englobe toutes les écritures mystificatrices. Elle superpose deux niveaux de sens : le sens apparent et le sens caché. La lecture de l'ironie vise à passer au-delà de l'apparence pour trouver le sens caché. Ce

jeu de cache-cache implique des efforts de la part du lecteur pour décoder le message, il implique forcément une certaine polysémie tant que la clé n'est pas fournie. L'ironie contemporaine est présentée comme un point de fuite qui échappe sans cesse à l'interprétation du lecteur. L'ironie n'attend pas l'éclaircissement de son énigme, mais invite à s'enfoncer toujours plus dans le processus de l'interprétation.

L'autre aspect important de l'autoréflexion dans la littérature contemporaine est la parodie et les procédés citationnels en général. La floraison de la parodie vient à un moment où les excès de la modernité (c'est-à-dire le rejet radical de l'héritage du passé) se trouvent dans une impossibilité où l'art s'égare vers des conceptions de plus en plus abstraites. « La réponse postmoderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité (…) », dit Umberto Eco (Eco, 1985: 77). Dans ce contexte, la parodie s'impose comme une pratique privilégiée de la littérature et de l'art contemporains, car elle permet de renouer avec un passé dont le poids pèse toujours sur la conscience contemporaine, sans pourtant y adhérer avec un sérieux qui détonerait dans le spectre littéraire et artistique largement remodelé par la modernité.

Chez nos écrivains, la pratique de la parodie revêt différentes formes : pour Echenoz, la parodie est essentiellement celle des matrices narratives rattachées au romanesque. Sa reprise des genres mineurs de la littérature s'accompagne d'un souci du renouveau du romanesque. Chevillard s'attaque à la fois à un spectre plus large de genres littéraires (roman d'aventure, autobiographie, poésie, journal intime…) et à des textes spécifiques (contes des frères Grimm). Gailly reprend les « chansonnettes » familières (l'autobiographie et l'histoire d'amour) pour improviser à sa propre façon. Quant à Toussaint, le thriller et l'autobiographie sont des formes parodiques privilégiées de l'écrivain.

L'ironie est importante dans l'étude sur la parodie contemporaine dans la mesure où l'ironie constitue l'*éthos* principal de cette dernière. En principe, l'intention du parodiste peut s'étendre du simple jeu ludique à la ridiculisation méprisante en passant par le sourire ironique. L'*éthos* de la parodie contemporaine se penche vers l'ironie, plutôt du côté du ludique que du côté du satirique. La satire implique la supériorité de l'imitant par rapport à l'imité en portant un jugement négatif envers ce dernier, son *éthos* est la raillerie. En revanche, la parodie contemporaine ne suppose pas une telle supériorité, un texte n'a pas un destin meilleur ou pire qu'un autre. « C'est leur action de *différer* qui est mise en relief, et en réalité actualisée, par cette parodie » (Huncheon, 1978: 467-477). Pour Linda Huntcheon, la fonction de la parodie contemporaine consiste à « marquer une différence » plutôt qu'à critiquer. Cette distance est introduite par l'usage de l'ironie, qui permet au parodiste de prendre de la distance par rapport à l'objet parodié sans se livrer pour autant au rire caustique.

Les attitudes que prennent nos écrivains peuvent être toutes considérées comme ironiques, avec des degrés différents. La parodie d'Echenoz relève de l'ironie ludique : l'écrivain montre un vif intérêt pour les genres parodiés et en même temps il s'amuse à déjouer leurs codes. L'ironie de Chevillard inclinerait du côté de la satire dans sa parodie du conte populaire. Par contraste, il y a du respect dans l'ironie de Gailly lorsqu'il déclare qu'il ne faut pas dévaloriser les « lieux communs » romanesques. La diversité des attitudes des parodistes contemporains indique le rapport ambivalent que l'on a avec son héritage littéraire. Ni tout à fait satirique, ni tout à fait référente, l'ironie s'impose comme l'*éthos* le plus conforme à ce rapport complexe avec le passé : l'écriture contemporaine cherche à se démarquer des modèles précédents avec le sourire d'un enfant qui s'amuse.

Bibliographie :

BERTHO, Sophie (1994). « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », *Jeune auteurs de Minuit*, Textes réunis par Michèle Ammouche-Kermers et Henk Hillenaar, CRIN, n° 27, Amsterdam-Atlanta: GA, pp. 16-25.

BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les Récits indécidables* : *Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion.

BLANCKEMAN, Bruno (2002). *Les Fictions singulières*, étude sur le roman contemporain, Prétexte éditeur.

CHEVILLARD, Eric (2006). « Douze questions à Eric Chevillard », entretien avec Chevillard, propos recueillis par Florine Lepâtre, sur le site Inventaire-Invention, le 21 novembre.

http://www.eric-chevillard.net/e_inventaireinvention.php

ECHENOZ, Jean (1999). « La réalité en fait trop, il faut la calmer », entretien avec Echenoz, propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, apparut dans *Libération*, le 16 septembre.

ECO, Umberto (1985). *Apostille au Nom de la rose*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasse.

GAILLY, Christian (2007). « Qu'est-ce écrire ? Comment écrire ? », entretien avec Christian Gailly, propos recueillis par Christiane Jérusalem et Elisa Bricco, dans *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, sous la direction d'Elisa Bricco et Christine Jérusalem, Publications de l'Université de Sainte-Etienne, pp. 170-177.

HUNTCHEON, Linda (1978). « Ironie et parodie », *Poétique*, n° 36, pp. 467-477.

RYAN-SAUTOUR, Michelle (2002). « La métafiction postmoderne », *Métatextualité et métafiction*, ouvrage collectif du CRILA, Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 141-160.

SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*, Paris: Seuil, coll. « Points essais ».

TOUSSAINT, Jean-Philippe (1994). « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », propos recueillis par Michèle Ammouche-Krémers, dans *Jeunes Auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Krémers & Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 27-36.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2009). « Ecrire, c'est fuir », conversation à Canton entre Cheng Dong et Jean-Philippe Toussaint, les 30 et 31 mars, dans *Fuir*, Paris: Les Editions de Minuit, coll. « double », 2005 pour la première édition, 2009 pour la présente édition.

VIEL, Tanguy (2006). « Pour une littérature post-mortem », *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*, édité par Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray, PU Sainte-Etienne, pp. 255-265.

IMAGES DE L'ENNEMI
NOUVELLES ET MOINS NOUVELLES FIGURES DU BARBARE ET DE LA BARBARIE

RAPHAËL VILLATTE
Coordination Littérature Populaires et Cultures Médiatiques,
Limoges
raphaelvillatte@gmail.com

Résumé : Grande oubliée de l'attention internationale, l'Afrique l'est également des fictions populaires. Cependant, depuis lorsqu'elle attire les regards des créateurs, elle suscite des fantasmes et génère des fictions à la fois modernes, en ce qu'ils collent à l'actualité, et très ancrées dans les mythologies coloniales. Peut-être les unes ne sont-elles que des reflets des autres. On peut retrouver de nouvelles figures de l'ennemi et du barbare qui semblent traverser temps, genres et média.

Mots-clefs : Afrique – barbarie – imagologie – colonialisme – jeux vidéo.
Africa is not only a continent forgotten by international concern, but also by popular fiction. Since Africa draws creators' attention, it arouses phantasms and provokes both modern and colonial-mythological fiction that reflects each other, where new representations of enemy and barbarous can be found regardless time, genres or media.
Keywords : Africa – barbarity - imagology – colonialism – video games.

Lorsqu’il décida de revêtir, pour la quatrième fois, l’uniforme usé de John Rambo, Sylvester Stallone ne doutait guère de l’intérêt des fans du personnage et des trois premiers volets, et pouvait donc escompter un nombre d’entrées important. Cependant, il fallait bien inventer une histoire pour que le soldat perdu pût y exprimer ses talents. Si l’intrigue se devait d’être simple, - les *Rambo* comportent un certain nombre de passages obligés, dont un nombre important de combats à l’arme à feu et des démonstrations de techniques de survie -, il lui fallait une bonne raison de sortir de sa retraite, un ami à secourir par exemple, et avant tout, un ennemi. Un adversaire doué, rusé, compétent, susceptible de produire une telle nuisance que seul un soldat prêt à tout puisse le vaincre, John Rambo en l’occurrence.

Dans la première séquelle, l’ancien béret vert affrontait des trafiquants de drogue thaïlandais, et dans la seconde, l’armée rouge en Afghanistan, soient des ennemis contextuellement évidents, sur le plan moral ou idéologique (*Rambo III* date de 1988). À l’heure de son retour, Sylvester Stallone, assumant cette fois la réalisation du film, souhaitait trouver un autre ennemi, sans prendre de risque politique. Le personnage idéal serait un ennemi universel, susceptible d’être haï par tous les spectateurs, inspirant le dégoût autant que la crainte. De plus, à la fois parce que Rambo ne saurait se contenter d’un seul individu à affronter, et parce que l’essentiel du film se doit de comporter des fusillades et des combats de forte intensité dramatique, il convenait de fournir au héros un ennemi multiple, une faction, une petite armée, pas moins.

Cet ennemi ne devrait pas avoir de visage, ni d’individualité non plus, afin d’être une partie volontaire d’une masse criminelle indéfendable, barbare. L’ennemi, ainsi réduit à des silhouettes menaçantes, pourrait donc être tué sans état d’âme superflu.

Sylvester Stallone, pour ancrer son intrigue dans le réel, et provoquer quelque écho dans l’esprit du public, se mit donc en quête d'un tel ennemi :

> Quand je cherchais une histoire, je ne voulais pas simplement faire un simple film d’action ou quelqu’un poursuivant des narco-trafiquants, choses que nous avions faites

auparavant. J’ai appelé les Nations Unies et Soldier of Fortune Magazine qui sont vraiment informés sur toutes les différentes guerres civiles et ces horribles atrocités qui se commettent sur la planète, j’ai demandé ce qui était la démonstration d’atrocité la plus sous-relatée, la plus choquante, dont personne n’entend parler, et ils ont répondu la Birmanie.

(Interview du 16 janvier 2008, accordée au site : http://www.wwe.com/inside/superstartosuperstar/exclusives/s2smvpstallone)

L’équation posée par Rambo est simple, mais pas aussi simpliste qu’elle peut paraître de prime abord. Stallone cherche à toucher le public, à l’émouvoir *a priori*, à faire appel à sa capacité d’indignation. Qu’il s’agisse d’un prétexte pour déployer les talents barbares de son héros est presque secondaire, dans la mesure où la franchise est ancrée dans le réel, dans l’actualité immédiate (retour des vétérans du Vietnam, découverte des activités du Triangle d’Or, invasion soviétique de l’Afghanistan, massacre des Karens en Birmanie). La sauvagerie de Rambo, nous l’avons dit, est justifiée par l’horreur des exactions commises au préalable. À l’instar du *Justicier dans la Ville* [1], exprimant sur grand écran les frustrations devant l’impunité dont bénéficieraient les criminels, Rambo châtie, dans une juste colère, les coupables impunis de crimes contre la collectivité, voire contre l’Humanité. Nous nuançons ici l’accusation de simplisme, dans la mesure où l’effort est fait par les scénaristes pour concerner le public, l’indigner, et ne jouir de la violence du héros que parce qu’elle procède de l’esprit de vengeance, et non d’un quelconque sadisme.

En revanche, il convient de rappeler que cette vision radicale s’est encore simplifiée lors des présidences Reagan, résolument défiantes à l’égard des Nations Unies et de leurs tentatives de règlements diplomatiques des conflits.

Un bon ennemi doit être un ennemi affreux

Contrairement à un cliché rhétorique de la critique, la violence est employée à contre-courant des codes du super héros de c*omic book*[2] : selon les règles encore en vigueur - et plus ou moins respectées -, la violence graphique doit être évitée, suggérée

[1] *(Death Wish)*, Winner, Michael, Paramount, 1971.

[2] *Cf.* le *Code of the Comics Magazine Association of America*, 1954, http://historymatters.gmu.edu/d/6543/

au mieux. En somme, le méchant est méchant intrinsèquement, ou bien des évènements tragiques l'ont fait dévier du droit chemin (thème omniprésent dans les *comic books*). Dans le cadre de la fiction du Talion, la violence est utilisée à titre d'appel à l'émotion du spectateur. Horrifié par celle exercée par les méchants, il se réjouit de celle, vengeresse, que le héros applique aux méchants. Point de limite dans la violence, tant que la loi du Talion est sauve.

De nouvelles horreurs

Les conflits qui ont ensanglanté l'Afrique dans les années 1990 et 2000 ont fait leur chemin sur les écrans d'actualités mondiaux. Les actes de génocide au Rwanda ont choqué par leur rapidité et le nombre de victimes. Les mutilations ont rendu la guerre civile sierra léonaise tristement célèbre. La famine organisée en Somalie et au Darfour ont choqué les esprits et mobilisé la solidarité internationale. Les images de montagnes de cadavres, de fosses communes, d'ossuaires gigantesques se sont imprimés dans les mémoires, et un nouveau paradigme de l'horreur s'est fait jour au tournant du siècle passé. La démesure de ces exactions, leur brutalité, la terrifiante organisation de ces massacres, ont rendu difficile la compréhension de leurs motifs. La misère, la corruption, le pillage des richesses et des matières premières, associées à des rivalités haineuses et ancestrales, parfois orchestrées par les anciens colonisateurs, comptent parmi les facteurs qui ont engendré ces conflits complexes. Entre l'émotion et la compréhension, un déséquilibre vertigineux s'est installé pour ne jamais vraiment se résorber.

En revanche, des responsables ont pu être désignés, et assez fréquemment jugés, et il est frappant de trouver, nonobstant la partie du continent où ils ont pu opérer, des types de criminels très ressemblants les uns aux autres.

Vu d'occident : une typologie du mal

Au sommet de la pyramide sociale se trouve généralement le dictateur, souvent ancien opposant au dictateur précédent, ou des présidents refusant de quitter le pouvoir malgré leurs défaites aux élections. Charles Taylor en Sierra Leone en est un exemple, son entêtement à conserver le pouvoir pris par la force menant directement à nombre de massacres. De même, Omar Hasan El Béchir a fait régner la terreur au Soudan.

Alternativement, une vacance du pouvoir a pu mener aux mêmes résultats. La Somalie a notamment été fréquemment représentée comme un *no man's land* politique, abandonné à des factions, des clans et des chefs de guerre. La réalité peut être à nuancer, dans des régions où le système clanique constitue le squelette plus ou moins visible du système social. Les généraux ont également occupé des postes particulièrement en vue, comme toujours, lors de tels évènements, qu'il s'agisse de généraux d'armée régulière ou de généraux auto-proclamés de factions plus ou moins organisées. Fait relativement nouveau, certains média se sont trouvés en accusation lors des conflits, notamment au Rwanda, la Radio Mille-Collines se rendant sinistrement fameuse en appelant au meurtre généralisé des Tutsis. Dans l'ordre hiérarchique des pouvoirs, les différentes guérillas et milices ont sans doute offert le visage le plus terrifiant des conflits africains. Certaines se sont radicalisées à partir d'anciennes formations (à l'instar des Kamajors de Sierra Leone ou des Janjawids du Darfour), d'autres furent crées de toute pièce pour l'occasion (les Interahamwe du Rwanda). Cette catégorie a sans doute frappé le plus fortement l'imagination du reste du monde, non seulement par la dimension et la diversité des atrocités commises, mais aussi en raison de leur utilisation fréquente des fameux enfants-soldats. Ces derniers, bien que ne constituant guère une nouvelle manière de faire la guerre, ont attiré l'attention des médias du monde entier. Ils symbolisent l'absence de perspectives d'avenir des pays concernés, vivants paradoxes de candeur et de dangerosité.

Tous les types de combattants cités dans cette courte liste ont fait les gros titres de l'actualité durant les conflits africains. Figures nouvelles ou anciennes de la guerre plus ou moins conventionnelle et de ses dégâts collatéraux, ils ont provoqué indignation, dégoût, effroi et pitié, provoqué le débat au sein des plus hautes instances internationales, et fait couler des rivières d'encre. Tandis que les documentaristes s'attachaient à décrire et donner à comprendre les enchaînements causaux qui avaient mené aux conflits, le cinéma de fiction, simultanément, s'appropriait les événements à sa manière.

Du type au stéréotype

De nombreux observateurs se sont inquiétés, depuis une quinzaine d'années, de ce

que l'Afrique n'attirait guère l'attention des média internationaux que lorsque les pires atrocités étaient à décrire. En termes imagologiques, on peut penser que la priorité fut donnée à cette face sordide du continent, et que ces choix éditoriaux révèlent la vision que l'Occident se fait *a priori* de l'Afrique. En termes critiques, on peut observer l'apparition de stéréotypes, à partir d'un nombre assez important d'individus ou de groupes tristement célèbres, permettant comparaisons et renvois dos-à-dos. Nul doute que la qualité de l'information, peut-être insuffisante, assurément noyée dans le flot général, a contribué à ce résultat. Les stéréotypes annoncés par les types que nous venons d'exposer passèrent pour relativement nouveaux au seuil des années 90, à l'exception des dictateurs sanguinaires et de leurs milices. Les atrocités commises par des groupes insurrectionnels, comme au Liberia, ne correspondent guère à l'image traditionnelle des luttes des années 1969 et 1970, où l'on voyait s'opposer des partis démocratiques et pacifiques (le MNC/L de Patrice Lumumba, par exemple) à des dictateurs prêts à tout (le maréchal Mobutu), voire parfois cliniquement fous (Idi Amin Dada). Il nous semble que ces nouvelles formes de la terreur ont connu un sinistre « succès » auprès des média occidentaux *précisément* en raison de leur nouveauté. Les enfants-soldats, notamment, passeraient presque pour des inventions sierra-léonaises, alors que des cas d'enrôlement ont pu être observés de tout temps, et au plus près de nous, durant la seconde guerre mondiale.

Pis qu'une vision paternaliste, ces lieux communs reflètent une incompréhension presque totale des évènements, et autant de ceux qui les commettent que de ceux qui les subissent. Ces nouveaux stéréotypes renvoient plutôt à l'exotisme sombre du C*œur des Ténèbres* de Joseph Conrad. Dans ce fameux roman, le thème de la sauvagerie est étroitement lié à la fascination sensuelle exercée par l'Afrique sur l'occidental. Les « nouveaux barbares » d'Afrique susciteraient le même mélange trouble et ambigu d'attraction et de répulsion totale sur des occidentaux blasés, et on verrait se confronter une forme de néo-primitivité et le post-modernisme.

Cette rencontre a fait naître des élans de solidarité considérables, mais a aussi généré une nouvelle génération de personnages de fiction, dans deux cadres significatifs, deux média notoirement consommateurs et générateurs de stéréotypes, le cinéma et le

jeu vidéo.

Le néo-barbare à l'écran : dénonciation, appels à la conscience et jungle-western.

En dehors d'une veine plus ou moins indépendante des grands studios américains, la production hollywoodienne grand public s'est distinguée en s'inspirant des drames africains récents pour en faire le cadre et le thème de fictions majeures.

On peut distinguer trois tendances principales, la première vouée à la dénonciation de faits avérés, et brodant une intrigue fictive au sein d'un conflit réel, la deuxième s'attachant à la reconstitution de faits, romançant au minimum l'intrigue principale, et la dernière situant les intrigues au cœur de pays imaginaires, mais ressemblant assez à des pays et des situations réelles pour pouvoir être reconnus aisément.

Engagement à Hollywood.

Blood Diamond est sans conteste le film « africain » de Hollywood ayant rencontré le plus grand succès ces dix dernières années[3]. Portée par l'un des acteurs les plus en vogue du moment, Leonardo Di Caprio, l'œuvre d'Edward Zwick a attiré l'attention du plus grand nombre sur la question épineuse du commerce de diamants en provenance d'Afrique. L'intrigue évoque la rédemption d'un ancien mercenaire blanc de Rhodésie tandis qu'il vient en aide à un ancien esclave des exploitations diamantifères. Parallèlement, le spectateur assiste au parcours sinistrement initiatique du fils de cet esclave échappé, embrigadé dans une milice d'enfants-soldats.

Par son traitement équitable des sujets politiques réels et de l'intrigue, ne négligeant aucun des deux, *Blood Diamond* a su trouver son public, et véhiculer un message d'appel à une prise de conscience collective. On a vu l'ensemble de l'équipe, lors de la campagne de promotion[4], évoquer en priorité les thèmes touchant à la filière

[3] Les entrées américaines en salle auraient rapporté 57,312,489$ (USA) (1 April 2007) (source :IMDB.http://www.imdb.com/title/tt0450259/)

[4] http://movies.about.com/od/blooddiamond/a/bloodez112806.htm

diamantaire, aux enfants-soldats ou à la guerre civile sierra-léonaise, voire à l’injustice du sort fait à l'Afrique. Cela étant, il convient de nuancer l’apparent militantisme de l’équipe[5]. Il faut distinguer en cela les visées de *Blood Diamond* et celles de *Hotel Rwanda*[6]. Si ce dernier appartient au courant d’un cinéma-vérité politique radical, comparable aux œuvres plus engagées de Costa-Gavras[7], appelant à l’indignation internationale du public, le but de *Blood Diamond* semble se limiter à attirer l’attention du public sur des points très précis de leur comportement de consommateurs : « Achèterai-je jamais un autre diamant? Si jamais j’achète un autre diamant, je m’assurerai de ce qu’il vient d’une zone sans conflit, et je ferais certifier cela par le vendeur, vous pouvez en être foutrement sûr! »[8]

L’équipe semble donc se satisfaire d’un « public responsable », ou « *consciencious audience* », pour reprendre une terminologie propre aux campagnes de promotion du développement durable et du commerce équitable. Les connotations de ce type de campagne, visant un public éduqué, responsable mais modéré dans ses actes, sont laissées à dessein dans notre choix de libellé. En effet, il nous semble crucial d’insister sur la différence fondamentale qui oppose les deux publics, ou plus précisément les deux visées. Le cinéma engagé a pour but d’indigner, et peut-être de contribuer à des changements politiques majeurs, tandis que le cinéma « responsable », dans le cas de *Blood Diamond*, se contente d’encourager les spectateurs à exiger des certificats d’authenticité lors de leurs prochains achats de diamants.

Ces deux films, comme d’autres précédemment cités, emploient quelques figures-types de la barbarie. Dans le cas de *Blood Diamond*, le gardien-chef du gisement de diamants ou le chef de la milice d’enfants-soldats correspondent à un ensemble de traits physiques et comportementaux que nous retrouverons fréquemment : grands,

5 Leonardo Dicaprio semble plutôt embarrassé à l'heure de prendre une position tranchée sur la question, et s’abrite derrière un argumentaire plutôt timide. http://www.ugo.com/ugo/html/article/?id=16206.
Edward Zwick, bien qu’un peu plus engagé, demeure assez politiquement correct dans son propos : http://www.moviesonline.ca/movienews_10613.html.

6 GEORGE, Terry, 2004.

7 Le propos du film n’est pas sans rappeler *Missing*, Costa-Gavras, Universal,1982.

8 Interview de Leonardo Dicaprio au site IndieLondon, 2003 : http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/blood-diamond-leonardo-dicaprio-interview)

particulièrement musclés, le crâne généralement rasé, vêtus d’un amalgame d’uniformes et d’accessoires civils (écharpes, couvre-chef, bracelets, colliers) et de trophées éventuels. Leurs actes et leur manière de s’exprimer sont évidemment des plus brutaux.

Il est même à noter que ce type de personnage, le garde-chiourme ou le sous-officier (qu’il fasse partie d’une armée régulière ou non) n’a généralement que quelques lignes de dialogue dans la plupart des longs-métrages étudiés. On peut supposer que leur quasi-mutisme correspond à un choix permettant d’induire des traits de personnalité (brutalité, stupidité), d’obéissance aveugle à un chef ou à une idéologie, et susciter une forme d’angoisse de la part du spectateur, en ce que le silence ou le laconisme de ces personnages les rend difficiles à comprendre, ou plutôt les place à distance. De fait, ces rares mots en font d’inquiétantes silhouettes, des êtres déshumanisés, en totale opposition avec les héros, dont le spectateur aura pu apprécier la faconde depuis le début du film.

En résumé, ces sous-officiers représentent une figure de la barbarie avec laquelle on ne discute pas, face à laquelle tout raisonnement ou réflexion sont inutiles. Il est intéressant de noter qu’au-dessous d’eux se trouvent généralement des soldats à l’apparence similaire, mais moins remarquables - car moins mis en valeur par le scénario -, et souvent réduits, littéralement, à des silhouettes dans le viseur des héros ; ainsi que les fameux enfants-soldats, généralement représentés fortement intoxiqués et endoctrinés, et encore plus déshumanisés de ce fait.

Dans ces deux films, au-dessus de ces sous-officiers, on trouve des officiers supérieurs ou parfois directement des généraux, mais l’essentiel du message politique de *Blood Diamond* tient à faire le lien entre ces brutes et les hommes d’affaires d’Anvers, et de là, à montrer au spectateur qu’il constitue lui-même un autre maillon de la chaîne.

Ajoutant au dégoût qu’inspire la hiérarchie militaire ainsi dévoyée, une hiérarchie des tarifs de corruption se distingue : dans *Hotel Rwanda*, le capitaine qui menace d’exécuter les protégés de Paul Rusesabagina se laisse acheter par de l’argent et quelques bières, son supérieur exige une caisse de whisky et des garanties pour l’après-

guerre. Cette manière de présenter la corruption en lien avec les atrocités commises par les militaires ou les paramilitaires rappelle celle employée par Oliver Stone dans *Salvador*[9] lorsque le cinéaste souhaitait dépeindre l'écroulement de la société centre-américaine. La continuité dans l'emploi du procédé nous permet de lier ces œuvres dans une visée commune, mais aussi de constater que le procédé lui-même est devenu un effet scénaristique classique. Soulignons que ces scènes de corruption permettent généralement à un héros fragile de gagner du temps face à la barbarie, prouvant de ce fait la supériorité de la ruse sur la force brute tout en remettant en cause la profondeur des convictions des tortionnaires[10].

Il s'agit donc non seulement de donner des visages à la barbarie, mais aussi de l'expliquer, de montrer ses différentes facettes, voire sa part d'humanité (ainsi en est-il des atermoiements et des allers-et-retours de l'un des employés de P. Rusesabagina, prêt à dénoncer et à aider ce dernier selon les circonstances, principalement par lâcheté et incapacité de comprendre les enjeux de la situation qui l'entoure. Sans déresponsabiliser les divers maillons de la chaîne de violence, les films du Hollywood engagé souhaitent montrer ceux qu'ils considèrent comme les vrais coupables, ainsi que les responsables originels, même si ces derniers peuvent se révéler faire partie du public.

Le Jungle-western, ou Joseph Conrad à la portée de tous.

La force du C*œur des Ténèbres* tient notamment à sa capacité d'évocation, et à la part d'inexpliqué cultivée par l'auteur. Qui est vraiment Kurtz ? Comment en est-il venu à devenir le chef d'une étrange tribu ? Quels actes a-t-il effectivement commis ? Qu'est-ce donc qu'il appelle « L'horreur » en rendant son dernier souffle ?

Ce que nous appellerons le « jungle-western » s'attache à reprendre cet angle, sous une forme narrative plus satisfaisante pour le cahier des charges de la fiction populaire. À la dénonciation subtile de Conrad se substitue un contexte consensuel (un conflit forcément barbare et condamnable), dont les causes politiques sont moins

---

[9] Metro Goldwyn Mayer, 1985.

[10] On se souviendra, sur ce point, des gardes-frontières en train de trinquer avec Richard Boyle (James Woods), qu'ils venaient de menacer de castration et de tenter d'exécuter (*Ibid.*)

expliquées que dans les films que nous avons évoqués précédemment. Nous choisissons le terme de « western » parce que le genre originel avait su s’affranchir, à son heure de gloire [11], de trop longues explications historiques autant que de justifications idéologiques ou politiques. Les westerns se déroulant durant les guerres indiennes fonctionnaient sur le ressort de la peur de l’Indien, de sa sauvagerie supposée, et de la mort qu’il administrerait automatiquement à tout colon blanc s’il tombait sous son couteau. L’autre pilier du western résidait alors dans l'apologie d’un certain « esprit pionnier », teintée de la nostalgie d’une époque supposée simple et franche, où tout problème trouvait sa solution immédiate, fût-ce dans le sang. Ainsi les pionniers « civilisés » s’opposaient-ils diamétralement aux « sauvages » Peaux-Rouges. De la même manière, certains films et jeux vidéo reprennent cette peur de la sauvagerie de l’ennemi lorsque leurs intrigues ou leurs contextes ont l’Afrique pour toile de fond. Qui plus est, à l’instar du western sériel[12], ces œuvres semblent plus profiter de l’attrait du public pour le cadre proposé que véritablement amener ledit public à une réflexion politique, ou à un engagement.

Dans *Les Larmes du Soleil*, la star du film, Bruce Willis, n’insiste guère sur le contexte politique du film, bien qu’il ait pu se réclamer çà et là d'une volonté de mettre en lumière les difficultés chroniques de l’Afrique[13]. Le film, entièrement tourné à Hawaï, ne saurait revendiquer le niveau d’engagement politique des œuvres précédemment citées. Tout juste le réalisateur Antoine Fuqua argue-t-il de ses bonnes intentions quant au choix de prendre le Nigeria pour toile de fond, et non un pays africain imaginaire :

> La première fois que j’ai lu le script, il s’agissait d’un pays fictif, avec un nom inventé. Cela me met toujours en rogne, car ce n’est pas nécessaire. Vous pouvez choisir

---

[11] Soit avant les années 1960, où l’on dénombrait des dizaines d'œuvres du genre sur les écrans chaque année.

[12] Les westerns produits massivement, en série, pour le grand et le petit écran, jusqu’aux années 60, où le genre prend une tournure différente, représenté essentiellement par des artistes qui s’approprient les codes du genre, alors que la production de masse décroit progressivement. Rieupeyrout, Jean-Louis, *Le western ou le cinéma américain par excellence,* Editions du Cerf 7ᵉ art, 1953, Bellour, Raymond, *Le Western, sources, mythes, auteurs, acteurs, filmographies,* Union Générale d’éditions, Paris, 1966.

[13] http://www.bbc.co.uk/films/2003/09/01/bruce_willis_tears_of_the_sun_interview.shtml

> n'importe quel pays d'Afrique et raconter son histoire. Le Nigeria semblait évident car quand je l'ai lu, cela disait « à l'extérieur d'une grande ville en plein chaos », et il n'y a que quelques grandes villes en Afrique qui possèdent de nombreuses cultures différentes qui me semblent avoir du sens, et je ne pouvais songer à aucun autre endroit. Alors j'ai choisi le Nigeria, pas pour m'attaquer au Nigeria spécifiquement, mais cela pourrait être n'importe quel endroit d'Afrique. Mais j'avais besoin de m'enraciner. (Interview au site Blackfilm, mars 2003, http://www.blackfilm.com/20030307/features/antoinefuqua.shtml)

Le cinéaste compte avant tout des films d'action et des thrillers dans sa filmographie, et le ton du film confirme cette signature artistique. Il s'agit avant tout de suivre une bande de Navy Seals décidant d'aider la population qu'ils devaient abandonner, et leur parcours au cœur de la jungle vers une frontière difficile d'accès, avec des détachements d'une armée meurtrière aux trousses. Les points forts de la narration résident bien plus dans l'alternance entre les effets de suspense et les séquences horrifiques montrant les atrocités commises sur des populations civiles. Au cœur de la jungle, donc, mais bien au cœur des ténèbres, pour paraphraser encore Conrad, les soldats américains affrontent une menace d'abord confuse, sans visage, lorsqu'ils viennent sauver quelques occidentaux qui refusent de quitter une mission. Lorsque cette mission est attaquée, en l'absence des militaires américains, un officier et son lieutenant, aux visages particulièrement patibulaires et aux expressions impitoyables arrivent sur les lieux. Ils incarnent à merveille les deux figures de la barbarie militaire et paramilitaire que nous avons évoquées précédemment : le sous-officier manie la machette, et quête l'assentiment de son supérieur d'un regard.

Les dialogues entre les deux ne sont généralement pas traduits, et de toute façon peu nombreux. Si l'on peut y supposer un souci de réalisme (faire parler chaque protagoniste dans sa langue natale), il est évident que le film, destiné au plus large public, reflète et souligne ici l'incompréhension de l'homme blanc face aux Africains, abondant dans le sens de clichés linguistiques connus. En un mot, la langue parlée ici par les protagonistes participe d'autant plus à leur aspect menaçant qu'elle sonne aussi lointaine que possible d'une langue connue par le grand public, ou plutôt le spectateur

moyen.

Imagologiquement parlant, cette vision de la langue de l’autre renvoie à la fois à un effet de style connu (le barbare parle une langue incompréhensible et, puisque le barbare est effrayant, sa langue est laide ou effrayante à l’oreille) et à un procédé anxiogène sans doute efficace (l’ennemi parlant une langue inquiétante, sa barbarie est d’autant plus grande). Rappelons ici l’une des étymologies possibles, si ce n’est la plus répandue, du terme *barbare*, qui veut que le mot fût forgé d’après l'imitation par les Grecs des langues étrangères entendues auprès de visiteurs étrangers[14].

Il est à noter que le film d’Antoine Fuqua ne met en scène d’officier supérieur à la star du film que le cruel colonel Idris Sadick[15]. Absence de généraux, absence de dirigeants politiques (à l’exception du dernier descendant de la lignée royale persécutée, argument narratif du film), toute l'intrigue se déroule à hauteur de soldat, militaires contre militaires, ce dernier aspect différent cependant du film conventionnel de guerre, ou du film de guerre conventionnelle, en ce que l’une des armées se livre à des atrocités. Le choix de l’humanité est donc à faire par les héros, et les aspects moraux de l’intrigue en demeureront là.

Restent les péripéties, et le genre du film. L’affrontement final mis à part - il est gagné par l’arrivée des avions de chasse américains, telle la cavalerie -, le film voit une succession d’épisodes faisant référence tantôt aux codes du western, telle l’arrivée dans un village martyr, où les héros avancent à découvert, résolus, filmés comme les quatre cowboys de *La Horde Sauvage*[16], tantôt au film dit « de monstre »[17] : l’ennemi invisible, de nature inquiétante et inhumaine (cela a été établi aux yeux du spectateur par la scène

[14]Explication donnée notamment par Claude Yvon dans *l’Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert.

[15]Bien que tentante, l’interprétation onomastique ne tient pas : son nom n’est mentionné qu’au générique, mais pas dans les dialogues, ou pas de manière suffisamment récurrente ou intelligible, et en anglais, le terme équivalent est *sadistic*.

[16] Peckinpah, Sam, *La Horde sauvage (The Wild Bunch*), Warner Bros, 1968.

[17] Le film reprend ici, outre son cadre de jungle, les enjeux et les effets narratifs de *Predator* (John McTiernan, Universal, 1984), par exemple, où une poignée de mercenaires devaient déployer leur savoir-faire pour échapper à un adversaire redoutable et invisible.

du massacre de la mission), que l'on devine dans les frondaisons de la forêt ou que l'on sent aux trousses des héros. Le champ rhétorique du film est volontairement pathétique, induisant que la réflexion et la raison logique sont inopérants, ou ne peuvent qu'entraver l'action nécessaire aux populations menacées : les soldats choisissent de rester au côté de la population victime sous le coup d'une forte émotion, et non de leur *ethos* de militaire devant obéir aux ordres, ou encore au *logos* impliquant la mort probable s'ils suivent cette voie. Le film place d'ailleurs en exergue une citation attribuée à Edmund Burke : « Tout ce qui est nécessaire pour le triomphe du mal est que les hommes bons ne fassent rien. »[18]

Lorsque le personnage incarné par Bruce Willis et ses hommes font irruption dans le village, ils mettent un terme à une séance de torture épouvantable, un viol suivi de mutilations. En une manière d'illustration de la citation ci-dessus, si ces « hommes de bien » ne déviaient pas leur route pour entrer dans le village, le mal pouvait s'accomplir sans être inquiété. L'extrême violence de l'exécution des violeurs trouve un point d'équilibre respectant la loi du Talion telle que Rambo l'applique : à crime révoltant, châtiment immédiat, volontiers brutal mais supposément proportionné. De plus, l'immédiateté du châtiment l'apparente à la vengeance, sentiment récurent de la culture populaire, et ressort dramatique puissant malgré ses utilisations fréquentes.

Cependant, on peut voir cet épisode, et quelques autres, comme des justifications rhétoriques à l'étalage de la violence. En effet, ni *Hotel Rwanda* ni *Blood Diamond* n'exposent de manière aussi graphique les tortures tristement célèbres dans les conflits africains des années 1990 et 2000. Pour autant, leur discours ne fait pas l'économie de ces éléments. Ce que nous appelons justification rhétorique pathétique tient à un mécanisme déjà observé dans la saga des *Rambo* : la nécessité de fournir une bonne raison d'indignation au spectateur. Dans le cas des *Larmes du Soleil*, la férocité de l'ennemi est largement exposée, complaisamment décrite diront certains. L'ennemi possède plusieurs visages, tous aussi terrifiants et fascinants qu'incompréhensibles. Le but des auteurs n'est pas tout-à-fait le même que dans les exemples précédemment cités :

[18] « The only thing necessary for the triumph of evil is for good men to do nothing ».

il s'agit moins d'en appeler à un réveil des conscience que de susciter une horreur viscérale, un choc émotionnel puissant qui peut mener à considérer l'actualité avec une empathie plus grande pour les populations victimes.

Qu'en est-il du bourreau? Il est rejeté à la haine la plus féroce, si irrécupérable qu'il doit être mis hors-circuit aussi rapidement que possible. Le tortionnaire, le bourreau, l'enfant-soldat, drogué et endoctriné, semble irrémédiablement perdu pour l'humanité. Capable de toutes les bassesses sans plus rien éprouver pour les victimes, indifférent au monde, son regard vide, son apparente incompréhension absolue lorsqu'il tue ou fait face au canon vengeur du héros, le rapproche d'un autre mythe dont la lecture post-coloniale est lourde de sens, voire de double-sens : le zombie.

Le zombie, dans le folklore créole - principalement haïtien – n'est pas nécessairement un mort-vivant, il peut être un être humain privé de ses facultés intellectuelles par un sortilège. Capable de suivre des ordres simples, il s'agit d'une force brute, disposée à accomplir tous les méfaits d'un sorcier. La drogue et l'alcool, de même que les discours de propagande et l'endoctrinement féroce ou encore certains rites propres aux factions paramilitaires et/ou tribales, permettent d'assimiler la figure du soldat irrégulier à cette figure du fantastique ou du cinéma d'horreur. A l'instar des morts-vivants devenus populaires dans les années 70, et souvent qualifiés de zombies[19], ces soldats ne sont plus que des corps sans esprit, dont la mise hors de combat est une condition de survie pour les héros. Leur élimination ne nécessite plus même une justification morale, fût-elle celle du Talion : l'appartenance à l'humanité leur est déniée.

Il est évident que les films dont nous avons fait mention jusqu'ici ne manipulent pas l'analogie avec le zombie de manière aussi explicite. En revanche, les traits caractéristiques de certains de ces soldats et paramilitaires, leur hébétude, leur cruauté mécanique, y renvoie en filigrane. En revanche, la mutation, la zombification, la perte partielle ou totale d'humanité, constituent l'argument principal de l'intrigue d'un jeu

---

[19] *Cf.* les œuvres de Romero, George *La Nuit des morts-vivants (Night of the Living Dead),* Independant, 1968, USA ; *Zombie (Dawn of the Dead),* Laurel Group, 1978, USA, *Le Jour des morts-vivants* (*Day of the Dead*) UFDC/Laurel, 1985, USA, et bien d'autres.

vidéo qui suscita sa part de polémique : *Resident Evil 5*.

Pour l'essentiel, l'argument prête pourtant peu le flanc à la critique : le scénario du jeu voit deux héros, un Blanc et une Noire, batailler au milieu d'une population africaine zombifiée par le résultat de tests de substances chimiques destinées à l'industrie de l'armement. Les responsables de ces tests et les propriétaires des entreprises d'armement étant, bien entendu, des Blancs, la métaphore scénaristique est claire, et entre en résonance avec d'autres œuvres traitant de l'exploitation de l'Afrique, tel *The Constant Gardener*[20].

Toutefois, si l'argument de fond est clair, le support pose un autre problème. En effet, le joueur doit, pour avancer dans le jeu, abattre - par le biais des personnages qu'il contrôle -, les zombies et monstres créés par la firme maléfique. Or, même si ces montres sont des victimes de manipulations, ils n'en conservent pas moins, pour leur grande majorité, l'apparence humaine. La polémique est née du malaise créé par un jeu qui proposait donc de mettre en scène un Blanc, efficace, civilisé, tirant sur des Noirs réduits à un état de sauvagerie inhumaine ; dans le cadre d'un jeu vidéo, la part interactive, et donc sensorielle, de l'identification du spectateur/joueur au personnage pose systématiquement problème.

De fait, la sauvagerie des personnages, une fois déshumanisés par le processus de zombification, ne gênerait sans doute pas autant le public que les séquences d'introduction, qui mettent en scène des personnages encore peu altérés par le virus, si même ils le sont. Ainsi que l'a souligné N'Gai Croal, critique de la section jeux vidéo du magazine *Newsweek*, « C'est tout le problème quand seul Chris Redfield [le héros] apparaît humain avant que [les habitants] ne se transforment en zombies l'humanité des autres personnes est en question. C'est comme si on pouvait à peine voir leurs visages, il n'interagit pas avec eux. »[21]. Ces séquences sont les premières de la longue quête des deux personnages principaux, et les mettent déjà aux prises avec des agresseurs

[20] Meirelles, Fernando, 2005, Universal, d'après le roman de John Le Carré, 2001.
[21] http.://multiplayerblog.mtv.com/2008/04/10/newsweeks-ngai-croal-on-the-resident-evil-5-trailer-this-imagery-has-a-history/

particulièrement virulents. Au cours de ce passage, on voit notamment les héros assister discrètement à une sorte de meeting improvisé, au cours duquel un orateur appelle les villageois à la lutte, sur fond de musique angoissante et martiale. N’Gai Croal note à très juste titre que cette ambiance sonore fait référence à ce qu’il faut bien appeler le standard contemporain de la musique de film de guerre, établi par Hans Zimmer pour le film *La Chute du Faucon noir*[22] :

> La musique qu’ils utilisent dans la bande-annonce rappelle fortement celle utilisée dans La Chute du Faucon noir, qui se déroulait en Afrique, en Somalie. Il s’agit précisément de l’un des éléments les plus dérangeants, parce que cela donnait envie de se demander « Wow, quelles recherches cette équipe a-t-elle faites ? Est-ce qu’ils se sont contentés de regarder *La Chute du Faucon noir* et de donner [au jeu] cette espèce de vibration? (N’Gai Croal, *Newsweek*, avril 2008 http://multiplayerblog.mtv.com/2008/04/10/newsweeks-ngai-croal-on-the-resident-evil-5-trailer-this-imagery-has-a-history/)

Les concepteurs, avant même de placer le joueur face à des ennemis impressionnants dans des cadres toujours plus inquiétants, font donc appel à une imagerie à la fois contemporaine - celle des conflits civils d’Afrique noire, ses populations embrigadées par des prédicateurs et des orateurs fanatiques, prêtes à basculer dans la sauvagerie - et très ancienne, déjà peinte par Joseph Conrad de manière aussi fascinante que problématique. Les clichés auraient la peau dure, en quelque sorte, et l’arrivée de Redfield au village rappellerait vaguement celle de Marlow au camp de Kurtz : « l’horreur » s’y devine plus qu’elle ne se voit, notamment de par le fait que le narrateur observe l’essentiel des scènes à travers une longue vue : têtes coupées ornant des poteaux, troupes d’« êtres humains - des êtres humains nus -, avec des lances dans les mains, avec des arcs, avec des boucliers, avec des regards sauvages et des gestes barbares. »[23]. On peut également noter le pouvoir d’une parole quasi magique et incompréhensible, forcément barbare :

---

[22] (*Black Hawk Down*), Scott, Ridley, Universal, 2001.
[23] CONRAD, Joseph, (*Heart of Darkness)*, 1899, p.100, Bantam Classic, USA.

> « À présent, s’il ne leur dit pas ce qu’il faut, nous sommes perdus », dit le Russe près de mon coude. (…) Je ne pouvais pas entendre un son, mais à travers mes jumelles je vis le mince bras tendu autoritairement, la mâchoire inférieure bouger, les yeux de cette apparition briller loin dans le crâne osseux qui hochait avec de grotesques secousses (…) C’était comme si une image animée de la mort sculptée dans du vieil ivoire avait agité les mains en guise de menaces à l’endroit d’une foule d’hommes faits de bronze sombre et étincelant. Je le vis ouvrir grand la bouche - cela lui donnait l’air étrangement vorace, comme s’il avait voulu avaler tout l’air, toute la terre, tous les hommes devant lui. Une voix profonde me parvint faiblement. Il hurlait probablement. (CONRAD, Joseph, *op.cit., p*. 101)[24].

Conrad usait de ces éléments narratifs parcellaires pour jouer sur la fascination réelle du lecteur pour le « mystère africain », tout en raillant cette même fascination et l’exotisme dont il fut toujours un critique. Plus d’un siècle plus tard, nous pouvons observer une actualisation de cet exotisme sombre, usant non seulement de lieux communs presque identiques, mais aussi de la même économie narrative : dans presque tous les films et jeux que nous avons cités, un Blanc est placé face à l’étrangeté de l’Afrique, et nombre de ressorts de l'intrigue sont directement liés à ce qu'il croit comprendre des mœurs du continent, notamment sur le plan politique. Pour autant, il ne se défait guère de ce qui le caractérise *a priori* : sa supériorité technologique (armes modernes, techniques guerrières basées sur la discipline plutôt que sur la fureur combattante - éventuellement induite par des stupéfiants ou de l’endoctrinement). Suivant la trame du roman de Conrad, la plupart de ces récits mettent en scène une expédition réduite dans le temps, en aucun cas destinée à demeurer et apporter des modifications durables sur l’environnement traversé : il s'agit de commandos venus effectuer une mission et voués à quitter le terrain aussi vite que possible ; sentiment d’urgence renforcé précisément par le surnombre et la nature de l’ennemi.

Dans le cas de *Resident Evil 5*, la progression est marquée par l’évolution des ennemis. Ces ennemis portent le nom générique de « Majinis », « mot swahili désignant

---

[24]*idem,* p.99.

tout à la fois un démon ou une personne mauvaise »[25]. Sorti du premier village, où les ennemis/cibles peuvent être vus comme des humains encore sains, ou suffisamment pour créer la polémique que nous avons citée, les héros rencontrent rapidement des personnages dont l’humanité se trouve physiquement dégradée, de manière progressive, jusqu’à ne plus ressembler que lointainement aux hommes qu’ils furent. Nous laisserons de côté les cerbères, insectes géants, vers titanesques et autres créatures qui peuvent n’avoir jamais été humains dans le bestiaire du jeu, pour noter quelques figures proches de celles que nous avons déjà mentionnées plus haut.

Entre autres personnages, des militaires renégats, au service de la firme transnationale, se trouvent à tous les points-clefs du jeu, et leur « monstruosité » semble résider principalement dans leur résistance au feu du héros - et dans les grognements inquiétants qui remplacent leur langage. Bien entendu, il s’agit plus de logique de jeu que d’une idéologie raciste, le joueur devant être appelé à faire preuve de toujours plus d’ingéniosité et de capacités pour venir à bout de ses ennemis. Cependant, le problème posé par N’Gai Croal demeure : il s’agit bel et bien d’incarner un héros blanc tuant sans hésiter une foule de Noirs. La cruauté sauvage de ces personnages est induite suivant le même processus que dans le cas des milices paramilitaires : rendus fous par la drogue ou contaminés par un virus, insensibles à la douleur, ils obéissent aveuglément, et même avec joie aux ordres donnés par un Blanc (Wesker, sorte de « super-vilain » de la saga des *Resident Evil*), à l’instar des rigolards « Gatling gun Majinis ».

On notera le caractère composite de l’attirail de ces derniers ennemis, l’uniforme débraillé, le cigare, et des bijoux (colliers et bracelets) tranchant un peu avec la tenue règlementaire. Cet attirail n’est pas sans rappeler les chefs de milice et de troupes paramilitaires que nous avons évoqués *supra*, présents notamment dans *Blood Diamond*.

Dans le même esprit, certains ennemis, les Ndipaya, plus proches de la vision conradienne, correspondent à l’imagerie tribale, mais également déshumanisés par le virus qui les a contaminés, et tout aussi incurables. Le décor de cette apparition répond

[25]Tiré du site communautaire consacré au jeu : http://residentevil.wikia.com/Ndipaya

d’ailleurs à leur apparence, et comporte d’autres éléments conradiens : huttes décorées, poteaux sacrificiels, restes humains.

Conclusion

La fascination pour l’Afrique est assurément l’un des lieux communs de la création artistique les plus solides, véhicule de clichés aussi nombreux que célèbres sur le terrain, ses habitants et leurs coutumes. Depuis une vingtaine d’années, on peut constater une résurgence de ces lieux communs, revitalisés après un certain temps d’abandon. Ainsi que les Formalistes russes le décrivaient dans les années 1920, l’« exotisme sombre » semble renaître. On retrouve les outils narratifs et les artefacts descriptifs au service du divertissement, d’un appel aux consciences mondiales ou les deux à la fois. Il nous semble essentiel de noter que le corpus demeure très mince : les œuvres que nous avons citées en constituent l’essentiel. En aucune façon, on ne peut conclure à un renouveau d’un sous-genre particulier, ni même dans une contamination massive des codes propres à cet ensemble d’œuvres.

En revanche, le retentissement et la réception de ces œuvres nous paraît révélateur d’un certain regard porté aujourd'hui sur l'Afrique, par le reste du monde - et pas seulement l’Occident, le producteur du jeu *Resident Evil 5*, Capcom, étant japonais- ainsi que par l’industrie cinématographique et vidéo-ludique. Ce regard nous informe sur l’ennemi tel qu’on le conçoit dans les conditions bien délimitées du cinéma de guerre, d’aventure, et du jeu vidéo. Dans ces genres ou média, la captation de l’attention du spectateur ou du joueur est indispensable et doit s’effectuer avec efficacité et rapidité. Les lieux communs que nous avons décrits et mis en perspectives semblent fonctionner, tout d’abord, parce qu’ils sont utilisés, mais aussi imités, ou utilisés de manière référentielle (*cf.* la musique rappelant fortement celle de *La Chute du Faucon noir*, comme le notait N’Gai Croal[26]). L’exportation de ces lieux communs au monde vidéoludique, ou la contamination de ce monde par les clichés cinématographiques, peut être vue comme une confirmation de la bonne santé de ces clichés : ils seraient assez efficaces auprès du public pour être copiés.

[26] N’Gai Croal, *op. cit.*

Ainsi l’« ennemi idéal » se dessine-t-il, du moins dans le cadre africain contemporain. Imagologiquement parlant, la vision est éloquente : sitôt qu’il faut effrayer et révolter le public, les leviers nous apparaissent, évidents, communément connus, faisant partie d’un imaginaire déjà collectif, ancien et actuel à la fois, s’appuyant sur des figures-types aperçues dans les sources documentaires et les média d’information. Comme le souligne encore N’Gai Croal, « cette imagerie a une histoire. Elle a une histoire et on ne peut prétendre le contraire. Cette imagerie a toujours une histoire qui doit être appréhendée, et comprise. »[27]

[27] *ibidem.*

Bibliographie :

Œuvres littéraires

CONRAD, Joseph (1989). *Cœur des Ténèbres*, (*Heart of Darkness*), Bantam Classic, USA.

Œuvres cinématographiques

Cosmatos, George Pan, *Rambo II : La Mission*, 1985, Anabasis, USA.

Costa-Gavras, *Missing*, Universal,1982, USA.

Fuqua, Antoine, *Les Larmes du Soleil (Tears of the Sun),* Sony Pictures, 2003, USA.

George, Terry, *Hotel Rwanda*, 2004, USA/Canada.

Kotcheff, Ted, *Rambo*, 1982, Anabasis/Elcajo, USA.

McDonald, Peter, *Rambo III*, 1989, Carolco, USA.

McTiernan, John, Universal, *Predator,* 1984, USA.

Meirelles, Fernando, 2005, Universal, 2001, USA.

Peckinpah, Sam, *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*), Warner Bros, 1968, USA.

Romero, George *La Nuit des morts-vivants* (*Night of the Living Dead*), Independant, 1968, USA ; *Zombie* (*Dawn of the Dead*), Laurel Group, 1978, USA, *Le Jour des morts-vivants* (*Day of the Dead*) UFDC/Laurel, 1985, USA.

Scott, Ridley, *La Chute du Faucon noir, (Black Hawk Down)*, Universal, 2001, USA.

Stallone, Sylvester, *John Rambo*, 2008, Lionsgate/Weinstein Company, USA.

Stone, Oliver, *Salvador*, Metro Goldwyn Mayer, 1985, USA.

Winner, Michael, *Un Justicier dans la Ville*, (*Death Wish),* Paramount, 1971, USA.

Zwick, Edward, *Blood Diamond*, Warner Bros., 2006, USA.

Jeu vidéo

Resident Evil 5, Capcom, 2008, Japon.

Bibliographie critique :

Ouvrages généraux

BELLOUR, Raymond (1966). *Le Western, sources, mythes, auteurs, acteurs, filmographies,* Paris: Union Générale d’éditions.

DIDEROT & D’ALEMBERT, *Encyclopédie*.

RIEUPEYROUT, Jean-Louis (1953). *Le western ou le cinéma américain par excellence*, Paris: Editions du Cerf 7e art.

Code of the Comics Magazine Association of America (1954). http://historymatters.gmu.edu/d/6543/

Articles sur les films cités

Sur *Les Larmes du Soleil*

Interview au site Blackfilm, mars 2003, http://www.blackfilm.com/20030307/features/antoinefuqua.shtml).

Interview de Bruce Willis : http*://www.bbc.co.uk/films/2003/09/01/bruce_willis_tears_of_the_sun_interview.shtml*

Sur *Blood Diamond*

Interview de Leonardo Dicaprio au site IndieLondon, 2003 : http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/blood-diamond-leonardo-dicaprio-interview)

Interviewd'Edward Zwick :http://movies.about.com/od/blooddiamond/a/bloodez112806.htm

Voir aussi : http://www. moviesonline.ca/movienews_10613.html.

Sur le jeu *Resident Evil*

Site communautaire : http://residentevil.wikia.com/Ndipaya

Croal, Ngai, Newsweek online: http.://multiplayerblog.mtv.com/2008/04/10/newsweeks-ngai-croal-on-the-resident-evil-5-trailer-this-imagery-has-a-history/